

پیشہ نگاری کا جہاں

وارث علوی



گجرات اردو اکادمی

(حکومت گجرات) گاندھی نگر

382017

پیشہ نویسہ گری کا جہلا

وارث علوی



گجرات اردو اکادمی

(حکومت گجرات) گاندھی نگر

© گجرات اردو اکادمی
د حکومت گجرات، گاندھی نگر

PESHA TO SIPHAGARI KA BHALA
(Critical Essays)
By. Prof. Varis Alvi

5	سلسلہ مطبوعات :
October 1990.	پہلا ایڈیشن :
500	تعداد :
56 00 روپے	قیمت :

ناشر

Publisher :

ڈاکٹر ہسویا گنگ (رجسٹرار)
گجرات اردو اکادمی (حکومت گجرات)
دفتر بھنڈار بھون سیکٹر ۱۷
گاندھی نگر ۳۸۲-۱۷

Dr. Hasuyajnik (Registrar)
Gujarat Urdu Academy
Daftor Bhandar Bhavan
Sector :- 17, Gandhinagar.
382017

مطبع

شمیم صنفی کے نام

پیش لفظ

اردو زبان کی ترقی و ترویج میں گجرات کا ایک اہم تاریخی رول رہا ہے۔ ناسازگار حالات کے باوجود آج بھی اردو میں تعلیم حاصل کرنے والے بچوں کی تعداد ہزاروں تک پہنچتی ہے۔ آج بھی گجرات سے ایسے ادیب، شاعر، نقاد اور محقق پیدا ہوئے ہیں جن کے ادبی کارناموں کا اعتراف ہندوستان گیر پہنانے پر ہوا ہے۔ ان سربراہ آوردہ ادیبوں کی ہستی گجرات کے لیے باعث فخر ہے۔ اردو زبان کو گجرات میں نشوونما پانے کے بہتر مواقع حاصل ہوں اور اس کی ترویج و تعلیم کی راہ میں جو دشواریاں حائل ہیں انہیں دور کیا جاسکے، اس مقصد کے تحت ۱۹۸۶ء میں حکومت گجرات نے اردو اکادمی کی بنیاد رکھی۔

اکادمی نے زبان و ادب کی ترویج و اشاعت کے لیے بہت سے منصوبے بھی بنائے اور انہیں عملی جامہ بھی پہنایا۔ گجرات میں گجری ادب کا بڑا سرمایہ ہے جس کی تحقیق و تدوین کی بڑی ضرورت ہے۔ گجرات کے صوفی، شعرا اور علما پر تحقیقی اور تاریخی کتابوں کی اشاعت بھی ایک اہم فریضہ ہے۔ گجرات کے نئے اُبھرنے والے ادیبوں کی حوصلہ افزائی کے ساتھ ساتھ مقتدر ادیبوں کی کتابوں کی اشاعت کا جو منصوبہ اکادمی نے بنایا ہے، زیر نظر کتاب اسی کا ایک حصہ ہے۔

اکادمی کے اشاعتی منصوبے میں گجری زبان و ادب کے متعلق نئے تحقیقی مواد کی فراہمی، تاریخ گجرات سے متعلق اہم مآخذات کا اردو میں ترجمہ، نایاب کتابوں کی دوبارہ اشاعت اور اہم مخطوطات کی نئی تدوین و طباعت شامل ہے۔

ہمارے یہاں بڑی مدت سے اردو گجراتی لغت کی کمی محسوس کی جاتی تھی۔ اکادمی سے یہ کام تمام
 اب یہ لغت اپنی تکمیل کے آخری مراحل طے کر رہی ہے۔
 ہم ممنون ہیں سید شریف الحسن نقوی صاحب کے جنہوں نے ہمارے لیے کتابت کے دشوار گزار
 مراحل آسان کر دیے۔

ڈاکٹر ہسویا گنگ
 سکریٹری، گجرات اردو اکادمی

فہرست

9	۱ پیشہ تو سپہ گری کا بھلا
25	۲ پیروی مغربی
43	۳ قفقہ جدید و قدیم
75	۴ آئیڈیولوجی کا مسئلہ
89	۵ اوائل گارد
153	۶ شعر مرابہ مدرسہ کہ برد
195	۷ خواجہ احمد عباس کا ناول "انقلاب"
225	۸ محمد علوی کی شاعری

پیشہ توسیہ گری کا بھلا

مزدوروں کی ٹریڈ یونین ہوتی ہے۔ بیوپاریوں کے ہاجن منڈل۔ صحافیوں کی پریس رپورٹرس یونین ہوتی ہے، دست کاروں کا گلد، اور پروفیسروں کا اپنا منڈل سیاسی جماعتیں الکشن لڑتی ہیں۔ انقلابی گوریلا جنگ، اور سماج سیوک آشرم چلاتا ہے۔ سماج میں چلانے کے لیے اگر کسی کو گاڑی نہیں ملتی تو وہ فنکار ہے کیوں کہ فنکاری نہ دھندا ہے، نہ بیوپار نہ سیاست نہ سماج سیوا۔ پیشہ ور لوگوں کی بے اطمینانی کے اسباب واضح ہوتے ہیں۔ ایک دھرنا، ایک گھیراو، ایک ہفتہ کی بھوک ہڑتال اور چند بسوں کو آگ لگانے کے بعد ان کے مسائل حل اور مطالبات پورے ہو جاتے ہیں۔ دنیا بھر کے ماہرین نفسیات ہاتھ میں مشعلیں لے کر فنکار کے لاشعور اور تحت الشعور میں دھرنا دے کر بیٹھ جاتے تب بھی اس کی بے اطمینانی کے اسباب کا کھوج نہیں لگا سکیں، اور جہاں تک مطالبات کا تعلق ہے وزیر ثقافت اور ساہتیہ اکادمی کا تو سوال ہی کیا، اگر خود اللہ میاں زمین پر اتر آئیں تب بھی مطالبات پورے نہ ہو سکیں، اور بالفرض پورے ہو بھی گئے، تو فنکار کے لیے نئی مصیبت کھڑی ہو جائے، یعنی اس دنیا میں جس میں کوئی آرزو تشنہ تکمیل نہیں رہتی، شاعری کیسے کی جائے۔ فنکار یہ بات جانتا ہے، اور شاید اسی لیے اپنے دل ہنگامہ پرور کو ایسی آرزوؤں کا محشر ستاں بناتا ہے جو شرمندہ تکمیل نہ ہو۔ رومانی کرب کی چنگاری تو اسی وقت سلگ اٹھتی ہے جب فنکار حسن کا پرستار بنتا ہے، اور اس کے لازوال نہ ہونے کا ماتم گسا رہی۔ بھلا تماشا گئے گلشن اور تمنائے چیدن کے ہوتے ہوئے سکون

و قرار کے میسر۔ اللہ صاحب تو کہتے ہیں کہ میاں کیک کھا دیا اسے رکھو۔ فنکار کہتا ہے کھاؤں گا بھی اور رکھوں گا بھی۔ فنکار کی آرزو مندی کا یہ عالم کہ دو جہاں لے کر بھی وہ خوش نہیں رہتا، اور رقتار کے یہ ڈھنگ کہ اسے پتہ ہی نہیں کہ دوسرا قدم کہاں پڑنے والا ہے۔ اب آپ ہی کہیے کہ ایسے اوٹ پٹانگ آدمی سے مصالحہ نہ گفتگو کے کیا معنی ہوتے ہیں، اور کون سی کمیٹی کا حوصلہ ہے کہ اس کے مطالبات پر ہمدردانہ غور و غوض کرے۔ ترقی پسند شاعروں کے مطالبات لگ بھگ وہی ہوتے ہیں جو ٹریڈ یونین لیڈر کے ہوتے ہیں۔ اسی لیے ہڑتال ختم ہونے کے بعد شاعری بھی ختم ہو جاتی ہے، یا انقلاب آنے کے بعد شاعری بھی ٹریڈ یونین تحریک کی مانند تعمیری کام میں لگ جاتی ہے۔ ادھر کارخانوں میں روزانہ دو لاکھ جوتے پیدا ہوتے ہیں، ادھر شاعر اب باب حل و اقتدار کی جوتیاں سیدھی کرتے ہیں۔ اگر نہیں کرتے تو جوتے کھاتے ہیں۔ فنکاری کوئی پیشہ نہیں کہ اس کے مسائل کا حل سماج، ریاست اور حکومت سے طلب کیا جائے۔ اسی لیے فنکاروں کی ٹریڈ یونین نہیں ہوتی۔ فنکاری کوئی ٹریڈ نہیں، اور فنکار اتنا تو انفرادیت پسند ہوتا ہے کہ وہ یونین کے تو لغوی معنی تک نہیں سمجھتا۔ اب آپ ہی کہتے کہ ٹریڈ یونین صحافت کی زبان میں فنکاری کے مسائل کا بیان کیسے ہو سکتا ہے۔ لیکن مصیبت یہ ہوتی کہ ایک طرف تو ہمارے پروفیسروں نے اس وقت جب کہ خود مزدور طبقہ ٹریڈ یونین تحریک کی وجہ سے ^{PREVILEGED} کلاس بن گیا تھا، ادھیپک منڈل یا اساتذہ کی انجمن کی بنیاد ڈالی، اور سات سو کا گریڈ پانے کے لیے انقلابی مارکسزم کی بھاشا بولنے لگے، اور دوسری طرف سا منتی کال اور بورڈ و اثری عہد کے شاعروں پر پی۔ ایچ۔ ڈی بھی کرنے لگے۔ اسے کہتے ہیں ہم خرما و ہم ثواب۔ انقلابی مارکسزم کی بھاشا بولتے والے حکومت سے دو لاکھ کی سکالرشپ بھی لیتے ہیں اور جہانیاں جہان گشت پر تحقیقی مواد اکٹھا کرنے کے لیے جہاں گشتی بھی کر آتے ہیں۔ خدا شکر خورے کو شکر دیتا ہے، اور حاسد خود اپنی ہی آگ میں جلتا ہے۔ لہذا ہمیں تمللانے کی کیا ضرورت۔ لیکن ادب میں جہاں بندہ نواز ہوتے ہیں وہیں گیسو دراز بھی ہوتے ہیں۔ اپنے رازق کو نہ پہچانتا تو محتاج ملوک، ایک درویش شاعر کہہ گیا ہے جس پر عموماً گرو گنز برگ کی گیسو دراز منڈلی عمل پیرا بھی رہی ہے۔ لیکن اپنے بندہ نوازوں اور مازقوں کے سامنے سر بہ رکوع ہو کر انعام، وظیفہ اور دستارِ فضیلت لینے کے بعد جب ان مال

مستوں کی گردن سیدھی ہوتی تو پہلی گالی ان گیسو درازوں کو دی جاتی جو اپنے حال میں مست تھے۔ آپ کچھ بھی کہیے صاحب! میں تو سمجھتا ہوں کہ جدید شاعر اور اسٹیشنمنٹ میں خدامارے کا بیر ہے۔ کلف لگے کالر سے کلف لگی شاعری ہی ہوگی۔ شاعری میں وحشی کے ڈھول کی دھمک اسی وقت پیدا ہوتی ہے، جب شاعر کی بے نیازی کا یہ عالم ہو کہ سوائے اس لفظ کے جو کا غز پر احساس کی زبان بنتا ہے، وہ ہر چیز سے بے خبر اور اپنی ذات میں گم ہو۔ میر ہوں یا میراجی، بادلیبر ہو یا گنزر برگ، اپنی ہی ذات کا ایندھن بن جاتے ہیں۔ فنکار یا تو سرنجیب ہوتا ہے، یا سر ہکف۔ دونوں صورتوں میں وہ دستارِ فضیلت سے بے نیاز ہوتا ہے۔ فنکار کے لیے ضروری نہیں کہ وہ اخلاق پسند ہو، لیکن یہ ضروری ہے کہ اس کا ایک کردار ہو۔ فنکار کی رندی بازی میں بھلا کسے دل چسپی ہو سکتی ہے۔ لیکن جب وہ ادب کی قجکی کرتا ہے، تو ناقابلِ برداشت بن جاتا ہے۔ حافظ نے بھی تو کہا ہے کہ شراب پیو، رندی کرو، لیکن قرآن کو دامِ نزویر نہ بناؤ۔ یہ کچھ صوفیانہ اور قلندرانہ بایتیں تھیں جن میں جدید ہیپ شاعر کی دل چسپی آج بھی برقرار ہے۔ رابرٹ لاویل نے تو اعترافانہ شاعری کی بنیاد ڈالی۔ اس کی شاعری کے تیزاب کی ایک بوند چھتیس ہزار گز کے دستارِ فضیلت میں آگ لگانے کے لیے کافی ہے۔ اس کا کردار دیکھیے۔ صدر کی اس دعوت میں جانے سے انکار کر دیتا ہے جو دانشوروں کو دی گئی تھی کیونکہ وہ اس صدر کو قبول نہیں کر سکتا تھا جو ایک ہولناک جنگ کو جاری رکھے ہوئے تھا گنزر برگ اپنی تمام کمزوریوں کے باوجود ایک گورو کا ایسج پیدا کر سکا۔ سبب صرف AUTHENTIC تھا۔ جدید شاعر میں دوسری بیسیوں کمزوریاں مل جائیں گی۔ لیکن ایک چیز اس میں نہیں ملے گی اور وہ ہے پونز۔ ذات کے ایندھن میں جلنے والا بھلا پونز کیا دے گا۔ عتیق اللہ تو کہتے ہیں یہ

سڑک پہ بھیڑ لگی ہے تماش بینوں کی

میں ہوں کہ بجلی کے تاروں سے الٹا لٹکا ہوں

بتلیئے بہ پونز ہے، یا کرتب، یا حالتِ کرب۔

بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ جب پروفیسر نقاد تنخواہوں اور وظیفوں کے چکر سے فرصت

پاتے تو تنقید میں مار کسینم بگھارتے۔ چنانچہ وہ سمجھنے لگے کہ شاعری کا معاملہ بھی تنخواہ میں اضافہ

کے معاملہ سے کچھ بہت زیادہ مختلف نہیں ہے۔ یعنی اگر اس بات کا پتہ لگ جائے کہ غالب کو

دربار سے تنخواہ کتنی ملتی تھی، یا غالب کے سرپرست پروفیسر نقادوں کے ان داتاؤں جتنے ترقی پسند تھے یا نہیں، تو غالب کے غم اور شکایت روزگار کی تہ تک پہنچنے میں آسانی ہوگی۔ لاشعور میں ان نقادوں کو بالکل دل چسپی نہیں تھی، کیوں کہ لاشعور پھر گیسو دراز پیدا کرتا ہے، جب کہ شعور تو وطنی اور قومی شاعری کی مانند اتنا صاف ستھرا ہوتا ہے کہ لیڈروں کی بھی سمجھ میں آجاتا ہے۔ چنانچہ انھوں نے فیصلہ کیا کہ شاعر کے خیالات پیداواری رشتوں کے کھیتوں میں پیدا ہوتے ہیں اور طبقاتی کش مکش کی سیڑھیاں چڑھ کر شاعری کی بالائی منزل کے جھروکوں سے جھانکتے ہیں۔ یعنی غالب کے غم کی بھی کچھ اقتصادی بنیادیں ہیں اور کاروبار جہاں کے متعلق خالق کائنات کے خلاف غالب کی شکایتیں ان شکایتوں سے جو پروفیسروں کو عام طور پر اپنے ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ سے ہوتی ہیں بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ پروفیسر اپنے ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ کے ماتحت ہوتا ہے۔ ٹائم ٹیبل کے مطابق کام کرتا ہے، اور وہی سوالات پوچھتا ہے جن کے جوابات اسے معلوم ہوں۔ شاعر کا یہ حال ہے کہ وہ اللہ میاں کے قابو میں نہیں رہتا، کبھی عصری آگہی کے ٹائم ٹیبل کے مطابق شعر نہیں کہتا، اور ہمیشہ ایسے سوالات کرتا ہے جن کا کوئی جواب کسی کے پاس نہیں ہوتا۔ پروفیسر دھرنادیتے ہیں اور ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ ٹرانسفر ہو جاتا ہے طالب علم ہڑتال کرتے ہیں اور نصاب، پروفیسر اور امتحان کی تاریخ سب کچھ بدل جاتی ہے۔ کیا شاعر دھرنہ دے سکتا ہے کہ جمادی الآخر تک اس کے مجموعہ کلام کی کل یعنی پانچ سو کا پیاں نہیں بلکیں تو وہ کان پر قلم اور بغل میں پوتھی رکھ کر بانجھ عورتوں کو ایسے بیٹے کی بشارت دینے کا پیشہ شروع کر دے گا جو بڑا ہو کر شاعر نہ بنے۔ شاعر کے پاس مضامین غیب سے آتے ہیں۔ کیا وہ حضور غیب میں عرضی بھیج سکتا ہے کہ مثلاً عصری آگہی کا تقاضا ہے کہ مخصوص عنوانات پر مخصوص زاویہ نظر سے، مخصوص لوگوں کو پسند آئیں۔ ایسی خاص الخاص چیزوں کی ایک مائیکرو فلم عالم غیب سے اس پر نازل ہو۔ جو فرق خدا اور خدا بخش لائبریری میں ہے وہی شاعر اور نقاد میں ہے۔ جو چیزیں نقادوں کو آسانی سے مل جاتی ہیں، ان کے لیے شاعروں کو جگر خون کرنا پڑتا ہے۔ لوگ ہڑتال ان اداروں کے خلاف کرتے ہیں جو ان کے مطالبات پورے نہیں کرتے۔ شاعر کے قافیہ کو جس چیز نے تنگ کیا ہوتا ہے وہ خود قافیہ ہوتا ہے۔ زبان شاعر کا وہ ضدی افسر ہے جو اس کے مطالبات اور ضروریات کے سامنے ٹس سے مس نہیں

ہوتا۔ آپ دیکھیں گے کہ فنکاری کے مسائل بالکل وہ نہیں ہیں جو دوسرے پیشوں کے ہوتے ہیں۔ دست کار حکومت سے مطالبہ کر سکتے ہیں کہ ہمیں سوت نہیں ملتا، اچھے اوزار نہیں ملتے، کچا مال نہیں ملتا۔ مصوّر بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہمیں تو جرمنی کے رنگ اور امریکہ میں بنا ہوا کنواس چاہیئے۔ کیا شاعر، ناول نگار یا ڈرامہ نگار حکومت سے کہہ سکتا ہے کہ مجھے یورپ سے تکنک اور امریکہ سے پلاٹ منگوا دیجئے۔ یا جب تک ایک ہزار قارئین پیشگی رقم نہیں بھیج دیتے میں ناول نہیں لکھوں گا اور سمجھیے کہ قارئین نے رقم بھیج دی، تو کیا ضروری ہے کہ ناول لکھا ہی جائے، اور اگر لکھا بھی گیا تو کامیاب بھی ہو، اور اگر کامیاب بھی ہوا تو قدر و قیمت کے لحاظ سے معیاری بھی ہو۔ بات دراصل یہ ہے کہ ادب کی تخلیق میں ہر چیز اس قدر غیر یقینی اور غیر متوقع ہوتی ہے کہ دُہا کے حسبِ دلخواہ آپ سہرا لکھ کر جائیں بھی تو ڈہن کا باپ شکایت کر بیٹھے گا کہ میری بیٹی کی ملاحٹ کا اتنی بلاغت سے ذکر کرنے کی کیا ضرورت تھی میاں!

کہنے کا مطلب یہ کہ پیشہ تو سپہ گری کا ہی اچھا پیشہ کے طور پر شاعری ایک ننگی چیز ہے۔ اس کی تصدیق ان تمام اشعار سے ہو جائے گی جو شعرا حضرات نے ہنرمندوں کی حالتِ زار پر کہے ہیں۔ ہنرمندوں کا ذکر آتا ہے تو ترقی پسند نقاد شاعروں اور دست کاروں میں تفریق نہیں کرتے۔ کہتے ہیں دست کار کا رآمد چیزیں بناتا ہے، شاعر کا رآمد شعر کیوں نہ کہے۔ شاعر تو شاعر وہ تو صوفی کے ظہور تک کو دست کار طبقہ کے منہٴ شہود پر آنے کا نتیجہ بتاتے ہیں، یعنی صلاح کی روحانی اڑان کا سلسلہ جب تک روتی دھنکنے کے مادی وسائل سے نہیں ملا لیتے وہ تو صوفی بات نہیں کرتے۔ ایسی بھی مادہ پرستی کیا کہ آدمی پیٹ پر ٹھپڑ مارے بغیر دل و دماغ اور روح کا ذکر بھی نہ کر سکے مساواتِ شکم پر معاشرے کی اقتصادی تعمیر کی جاسکتی ہے مساواتِ دماغ پر تہذیبی زندگی کی ممکن نہیں۔ کوئی بھی معاشرہ ہوا اعضاءِ رئیس میں دماغ کا مقام رئیسِ زادے ہی کا رہے گا۔ اس معنی میں ادب آرٹ اور کلچر اشرافیہ ہے۔ وہ بہترین دماغوں کے بہترین لمحات کی بہترین سرگرمیوں کا ثمر ہے۔ وہ زمان اور مکاں کی پیداوار ہونے کے باوجود آفاقی اور پائدار قدروں کا حامل ہوتا ہے۔ اس کائنات میں آدمی کی زندگی کبھی پھولوں کی سیج نہیں رہی۔ فطرت کی مخالف طاقتوں کے سامنے کبھی نہ ختم ہونے والی جدوجہد ایک مسلسل پیکار، ایک پیہم مشقت آدمی کا مقدر رہی ہے۔

تہذیب اس کے ساتھ نہ ہو، سنگیت کی گت، ناچ کا لہراؤ، مصوری کے رنگ، گیتوں کی تھر تھراہٹیں اور کہانیوں کی حیرت ناک فضاؤں کا اسے سہارا نہ ملے، تو آدمی کی زندگی، زندگی کی پوری طاقت سخت پتھر بنی زمین سے، اناج کے دودانے نکالنے، اور اپنا رشتہ جیات برقرار رکھنے کی حیوانی مشقت میں صرف ہو جائے۔ لیکن آدمی نے اندھی فطرت کی مخالف طاقتوں کو بھی خود پر غالب ہونے نہیں دیا۔ اسے محنت کرنا تھی سو کی، لیکن محنت کے گیت تخلیق کیے فصل کاٹنا تھی سو کاٹی لیکن کٹائی کے ناچ ایجاد کیے اور جب رات تاروں کے دئے جلاتی تو وہ ایک تھکے ہوئے جانور کی مانند سوسنے کی بجائے گھر کے آنگن اور گاؤں کی چوپال پر ان کہانیوں، داستانوں اور اساطیر کا سیاح بنتا جو دیوتاؤں اور دانوؤں، ریشیوں اور تپسیوں، بیوقوف راجاؤں اور عقلمند وزیروں، بہادر راجماروں اور خوب صورت شہزادیوں، خوفناک جادو گروں اور خوابناک پرستانوں، سخی لیٹروں اور جابر حکمرانوں، چالاک ٹھگوں اور لالچی ساہوکاروں، نادان پنڈتوں اور بیوقوف برہمنوں، سوراؤں اور سیاحوں، رن میدان میں کسریا کرتے ہوئے شور و نیروں اور آگ میں چھلانگ لگاتی ہوئی سستی عورتوں، اڑن کھٹولوں اور کل کے گھوڑوں، بالشتیوں کے دیس اور راکھشسوں کے جزیروں، جنگلوں، صحراؤں، سمندروں اور ستاروں، چرند، پرند، درند، جنات، بھوت، پیریت اور چڑیلوں کی دنیا ہے۔ آدمی کے تخیل کی کوئی سیما نہیں اور اس کی فنتاسی کی کوئی حدود نہیں۔ آدمی کسی بھی دور میں کسی بھی سطح پر کسی بھی طبقہ میں رہا ہو، وہ موسیقی، رقص اور شاعری سے بے بہرہ نہیں رہا۔ وہ ہمیشہ تخیل کے پر لگا کر ان دیکھی ان جانی فضاؤں میں اڑتا رہا ہے اور وقت کے بھاگتے ہوتے لمحوں کو لفظوں میں قید کرتا رہا ہے۔ فوک اور اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعری، رقص، موسیقی اور داستان طرازی کبھی کسی برگزیدہ طبقہ کا اجارہ نہیں رہا، تعلیم یافتہ طبقہ کے ہائی آرٹ سے الگ اور ان کی ناک کے نیچے غیر تعلیم یافتہ عوام اپنا آرٹ تخلیق کرتے رہے ہیں۔ ان کے آرٹ میں ہر مقام، ہر موسم، ہر کام، ہر واقعہ، ہر تہوار، ہر رسم، اور تخیل کی ہر آوارہ اڑان کی صورت گری ہے۔ انھوں نے ملہار کے گیت گائے اور پھاگن کے بھی، بیج بونے کے اور کھلیان کے بھی، ناؤ چلانے کے اور لنگر پھینکنے کے بھی۔ ماؤں نے گیت گاکر بچوں کو سلا یا، بچوں نے کھیل کود کے گیت گاکر بچپن بتایا، انوں نے چندریا کے گیت گاکر گالوں کو متمتایا، اور پھر منڈوا بندھا تو بیاہ کے گیت گائے

اور ڈولی آتی تو بابل کی تان اڑی، اور پھر کچھڑے بالم ہیں اور پردیسی کی یاد ہے اور بارہ ماسہ ہے۔ عوامی آرٹ کی جمالیات کسی ایک مقصد ایک موضوع، ایک طریقہ کار کی پابند نہیں تھی۔ عوامی آرٹ پوری زندگی کو آرٹ میں منتقل کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ کوئی موضوع اس کے لیے پست نہیں کوئی واقعہ غیر اہم نہیں، اور کوئی اسلوب، کوئی تکنیک، کوئی طریقہ کار معیوب نہیں۔ وہ اخلاقی کہانیاں کہنے سے ہچکچاتا نہیں، لیکن فنٹاسی کی خوابناک فضاؤں میں اڑنے سے شرماتا بھی نہیں۔ یہ آرٹ، بچوں کو گاکر سلاتا ہے، نوخیز لڑکیوں کو جھولے جھلاتا ہے، گبر و جوانوں کے لبو میں چنگاریاں بھرتا ہے محنت کشوں کو محنت پر اکساتا ہے، دنیا کی بے ثباتی کے گیت سنا کر بوڑھوں کے لیے موت کو قابل قبول بناتا ہے، اور مرنے والوں کے مرثیے گا کر غم کو گوارا بناتا ہے۔ آرٹ کی اس رنگارنگی، تنوع اور پہنائی کا وہ لوگ تصور بھی نہیں کر سکتے، جو آرٹ سے صرف ایک سماجی مقصد اور ایک سیاسی آئینہ پو لوجی کے پرچار کا کام لینا چاہتے ہیں۔ عوامی آرٹ کی کوئی بوطیقہ نہیں، کوئی فلسفہ جمالیات نہیں، اس کی تخلیق اور اس سے لطف اندوزی کا کوئی شعوری کوئی سوفسطائی کوئی مکتبی رویہ نہیں گیت نتھے مٹے پرندوں کے ایک رنگین ٹولے کی مانند گاؤں گاؤں سفر کرتے ہیں۔ ایک علاقہ سے دوسرے علاقہ میں، ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل ہوتے ہیں اور ہر جگہ اور ہر دور میں نیا رنگ اور نیا آہنگ پیدا کرتے ہیں، کیونکہ وہ کسی ایک شخص کی میراث نہیں ہوتے وہ اجتماعی ملکیت ہوتے ہیں، غیر شخصی ہوتے ہیں مگر نام ہوتے ہیں اور غیر تحریری ہوتے ہیں۔ وہ لوگ زبان پر حرکت کرتے ہیں۔ حافظوں میں محفوظ رہتے ہیں اور سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے ہیں۔ لوگ گیت کے لیے ضروری ہے کہ کیونیٹی غیر تعلیم یافتہ ہو، ایک تہذیبی اور تمدنی اکائی ہو۔ لیکن یہ تہذیب اور تمدن پیچیدہ نہ ہو، بلکہ اس میں قبا ئلی زندگی کی سادگی ہو، اور وہ معصوم اور بے لوث تھر ہو، جو آدمی آغوش فطرت میں پہلی بار آنکھ کھولنے پر محسوس کرتا ہے۔ لوگ گیتوں کے لیے ضروری ہے کہ آدمی میں وہ لمس ہو جو چیزوں کو چھونے میں ایک پر کیف سرشاری محسوس کرے، وہ آنکھ ہو جو چیزوں کو اس طرح دیکھے گویا پہلی بار دیکھ رہا ہے، ایک کھلندہ آوارہ بچہ کا وہ بے مقصد لیکن پر جوش جذبہ تجسس ہو جو حیرت زدہ نظروں سے طلسمات جہاں کے پردے چاک کرنا چلا جاتا ہے۔ لوگ گیت میں لفظ شے کی علامت ہے اسی لیے لوگ گیت چیزوں کو نام دیتا ہے اور شبہوں کی سیدھی سادی دیکھاؤں

سے جیتی جاگتی تصویروں کے رنگ بکھیرتا ہے۔ لوگ کیت پڑھنے کی نہیں گانے کی چیز ہے اور جب لفظوں کو آواز لے، دھن اور ڈھول کی دھمک کے سہارے مل جاتے ہیں تو الفاظ اپنے معنی کی توسیع کرتے ہیں اور وہ جذبہ جوالفاظ میں قید ہے جب سنگیت کی لہروں پر تیرنے لگتا ہے، تو نئی لہر نہیں پیدا کرتا ہے، اور اتنا چھوٹا نہیں رہتا جتنا لفظوں میں نظر آتا ہے۔ عوامی آرٹ اتنا تو غیر شعوری ہوتا ہے کہ لوگ گاتے ہیں اور نہیں جانتے کہ کیوں گارہے ہیں، ناپختہ ہیں اور نہیں جانتے کہ کیوں ناپچ رہے ہیں۔ ان سے جا کر کہیے تو سہی کہ سڑک کوٹنے اور پتھر کھینچنے کے گیت اس لیے ہیں کہ تمہاری مشقت کے بوجھ کو ہلکا کریں، ایک ہی جواب ملے گا: ”ارے بھائی! بے چارہ گیت یہ بوجھ کیا اٹھائے گا، اسے تو ہمیں ہی اٹھانا ہے۔“

آپ دیکھیں گے کہ ہائی آرٹ اور لوک آرٹ میں بہت فرق ہے۔ لیکن دونوں کے تخلیقی اور نفسیاتی محرکات لگ بھگ ایک ہی رہے ہیں۔ آدمی اس مشقت سے بھری زندگی میں مسرت کے چند لمحوں کو گرفتار کرتا رہے۔ ہائی آرٹ کی اپنی ایک بو طبقا ہے۔ ایک فلسفہ جمالیات ہے لیکن اپنی تمام فلسفہ طرازیوں کے باوجود ہائی آرٹ جاندار اسی وقت بنا ہے جب اس نے مقصدیت اور منصوبہ بندی سے دامن چھڑا کر سہجائے اور برجستگی کے معنی سیکھے ہیں اور مشاہدے کی پاکیزگی، تخیل کی بے پروا اڑان اور تخلیقی جبلت کی شوریدہ سری کو مکتب، ریاست، اور آئیڈیولوجی کے ٹھٹھرے ہوئے حصاروں سے باہر نکل کر زندگی کی آزاد کھلی فضاؤں اور تجربات کی ایسم جوالانگاہوں کی وسعت عطا کی ہے۔ رومانیت مکتبی کلچر کے خلاف بغاوت تھی علامت پسند بوژوازی کلچر کے خلاف بغاوت تھی اور جدیدیت ریاستی اور کمرشیل کلچر کے خلاف بغاوت ہے۔ فنکار نے فن کے شعلہ کو ہمیشہ برہمنہ انگلیوں سے چھوا ہے۔ تازگی، تنوع اور رنگارنگی اس کا حصن حصین ہے۔ بے لوث مسرت، بے مقصد تجسس اور آزاد انکشاف اس کی جاتیاتی قوتیں ہیں۔ وہ گھبراتا ہے، چیزوں کو دوسروں کی نظر سے دیکھنے سے، وہ شرماتا ہے تخیل کو مستعار خیالات کا کشکول بنانے سے، وہ بدکتا ہے تصورات کی پابندیوں اور جذبات کی زنجیروں سے۔ وہ وہی کہتا ہے جو اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتا ہے۔ اس کا احساس اس کی سچائی اور اس کا تخیل اور تخلیقی تجربہ اس کی صداقت ہے۔ آرٹ نلڈ کا ایک مصرع ہے

اور ایٹس نے کیا خوب کہا ہے :-

”سب کچھ کہنے اور کرنے کے بعد ہم نہیں جانتے کہ کیوں، لیکن محسوس کرتے ہیں کہ شاید ہماری غیر عقلیت دوسرے آدمی کی سچائی سے بہتر ہوگی، کیوں کہ وہ ہماری روح کی آبخ میں پک کر تیار ہوئی ہے، اور منتظر ہے کہ سچائی کی مکھیاں آکر اس میں رہیں اور اپنا میٹھا شہد بنائیں۔“

حقیقت سے اپنا رشتہ برقرار رکھتے ہوئے اپنی ذہنی آزادی کو قائم رکھنا فنکارانہ شخصیت کے ارتباط کا بنیادی پتھر ہے۔ عام آدمی، عوام، پبلک، ہنریت اجتماعیہ یہ سب تجریدات ہیں۔ فنکار کی ان سے کوئی علیک سلیک نہیں۔ ہر آدمی ایک بند کتاب اور ورقِ سادہ ہے، اور فنکار اسے اس وقت تک سمجھ نہیں پاتا جب تک اسے اپنے فن کا موضوع نہ بنائے۔ زندگی میں عام آدمیوں کے متعلق ہمارا علم کتنا محدود ہوتا ہے، جب کہ ناول اور ڈرامے کے کرداروں کے متعلق ہم باتیں کرتے نہیں تھکتے۔ جتنی تنقیدیں ہملٹ کے کردار پر لکھی گئی ہیں اتنی بھلا کونسی تاریخی شخصیت پر لکھی گئی ہوں گی۔ تاریخی کرداروں کے مقابلہ میں ہم افسانوی کرداروں کو زیادہ پسند کرتے ہیں کیوں کہ افسانوی کرداروں کا ہمارا علم زیادہ مکمل ہوتا ہے۔ یہ ایک روح فرسا حقیقت ہے، لیکن اسے قبول کیے بغیر چارہ نہیں کہ زندگی میں آدمی دوسرے آدمی کو بہت کم سمجھ پاتا ہے۔ ہم چاہیں تب بھی ہماری اندرونی شخصیت کو وہ شخصیت جو بذاتِ خود ایک کائنات ہے، انجمن آرزو اور محشر خیال ہے، بے تقاب نہیں کر سکتے۔ ہمارا علم محض ایک فریبِ قریبی تعلقات محض ایک دھوکا ہیں۔ لیکن افسانوی کرداروں کو ہم سمجھتے ہیں اور ان کے ذریعہ دوسرے انسانوں کو بھی ہم بہتر طور پر جان سکتے ہیں۔ افسانوی کردار کا ہمارا علم مکمل ہوتا ہے کیونکہ اس کو تخلیق کرنے والا اسے اچھی طرح مکمل اور بھرپور طور پر جانتا ہے۔ اسی لیے تو امی۔ ایم فار سٹرن نے یہ حیرت انگیز انکشاف کیا ہے کہ اگر خدا بھی کائنات کی کہانی سنائے تو کائنات بھی افسانہ بن جائے گی۔

عام آدمی یا AVERAGE آدمی، یا طبقاتی آدمی سیاسی اور اقتصادی اکائیاں ہیں سماجی علوم کا طریقہ کار تعینات تقسیمات، درجہ بندی اور اعداد و شمار کی بنیادوں پر قائم ہے فنکار کو اس طریقہ کار سے کوئی سروکار نہیں اس لیے کامیونے کہا ہے کہ فنکار کو تجریدات میں نہیں بلکہ اپنے گوشت اور پوست میں جینا چاہیے۔ اپنی کھال

میں جینے کا مطلب ہے زندہ احساس کی سطح پر جینا، آدمی کے تصور کو نہیں بلکہ اس کی حقیقت کو بیان کرنا۔ دنیا کا بڑا ادب آدمی کے آدھی تصور کو نہیں بلکہ اس کی حقیقی زندگی کو پیش کرتا ہے۔ ہر آدمی ایک فرد ہے۔ ایک ایسی اکائی جو بذاتِ خود اپنی کائنات ہے۔ اس کے اپنے ذاتی مسائل میں جو دوسرے انسانوں سے ذاتی تعلقات قائم کرنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ اسی لیے آدمی میں ایک فرد کی حیثیت سے دل چسپی لینے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ فنکار اس کی سماجی حیثیت کو نظر انداز کرتا ہے۔ سینڈرنے کیا اچھی بات کہی ہے کہ آدمی محض اپنی کھال میں نہیں جیتا۔ وہ کھال پر کپڑے پہنتا ہے، گھر بناتا ہے۔ کنبہ قائم کرتا ہے، محلہ شہر اور اپنے ملک کے لوگوں کے ساتھ تعلقات قائم کرتا ہے۔ اس کے مسائل محض ذاتی نہیں ہوتے بلکہ سماجی اور سیاسی بھی ہوتے ہیں۔ فن کار آدمی کو محض کھال میں نہیں دیکھتا بلکہ اس کے سماجی اور سیاسی رشتوں کے پس منظر میں بھی دیکھتا ہے لیکن دیکھتا ہے وہ آدمی ہی کو، اُس آدمی کو جو ایک فرد ہے، اس خیالی پر چھائیوں کو نہیں جو کسی سیاسی، مذہبی یا فلسفیانہ آدرش کی تخلیق ہے، وجہ یہ ہے کہ ادب آدمی جو کچھ ہے وہ تو بیان کر سکتا ہے، آدمی کو کیا ہونا چاہیے وہ بیان کرنے سے قاصر ہے۔

سماجی علوم آدمی کے سماجی اور سیاسی مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں۔ مثلاً عام آدمی کا مسئلہ روٹی کپڑا مکان، ریڈیو اور گیس کا چولہا ہے۔ عام آدمی کے مسائل مادی ضروریات کی تسکین کے مسائل ہیں۔ لیکن قدرت کی طرف سے جو خصوصی صلاحیتیں فنکار کو عطا ہوتی ہیں۔ مثلاً قوتِ تخیل، قدرتِ زبان اور جذباتی اور احساساتی دنیاؤں کے مشاہدے کی طاقت، وہ ایک عام آدمی کے روٹی کپڑے کے مسائل حل نہیں کر سکتیں۔ فنکار کی دل چسپی فرد کے انہی مسائل سے ہوتی ہے جو سماجی علوم کے دائرے سے باہر ہوتے ہیں۔ فنکار انسان کو اس کی ذات کی آگہی بخشتا ہے، اس کی روحانی، اخلاقی اور نفسیاتی کش مکش کو پیش کرتا ہے۔ اسے زندگی کی قدروں کا شعور عطا کرتا ہے۔ اگر ان چیزوں کی کوئی قیمت ہے تو فنکار کو آزادی سے اپنا کام کرتے رہنا چاہیے اور اس سے وہ کام نہیں لینا چاہیے جو اقتصادی کمیشنوں کا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ فنکار اپنے وقت کے بڑے سیاسی واقعات اور اجماع معاشی نظریات سے ہلے خبر ہو کر لکھتا رہے۔ یہ نہ تو ممکن ہے نہ ایسا ہوا ہے۔ انیسویں صدی دنیا بھر میں عوام کی بیداری

کی دہائیوں کا انگریزی فرانسیسی اور روسی ادب بیسویں صدی خصوصاً ۱۹۲۰ء کے بعد کا دنیا بھر کا ادب عوامی بیداری اور مارکسی اور اشتراکی خیالات کا ادب رہا ہے۔ لیکن اس ادب کی تاریخ بھی ایک طرف نہیں رہی بلکہ خواب اور شکست خواب اور پھر از سر نو تعمیر خواب کی ایسی کہانی رہی ہے جو ایمان و شک کی پیہم کش مکش کی آئینہ دار ہے۔ وجہ یہ ہے کہ تاریخ کا دھارا ایک ہی سمت میں نہیں بہتا بلکہ بڑے بڑے پیچ کھا کر بڑے نشیب و فراز سے گزرتا ہے اور غیر متوقع سمتوں کی طرف بہنے لگتا ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کا ادب عام آدمیوں ہی کا ادب ہے۔ ڈرامے میں ابن نے عام آدمی کو المیہ ہیرو بنا کر یہ بات ثابت کر دی کہ المیہ کے لیے برگزیدہ انسانوں کی شرط ضروری نہیں۔ ابن سے لے کر آرتھر ملر تک اور چیخوف بالزاک ڈکنس اور پریم چند سے لے کر فاکٹر سٹائن بک، لارنس، منٹو اور بیدی تک سبھی ممتاز فنکاروں کا ادب عام آدمی ہی کی ترجمانی کرتا ہے۔ لیکن یہ ادب عام آدمی کو GLORIFY IDEALISE نہیں کرتا کرشن چندر کا مارکسی ادب کرتا ہے، اسی لیے اس کا سماجی کردار کمزور ہے۔ فنکار کو ایسی باتوں میں دل چسپی نہیں کہ عام آدمی ایماندار ہے، معصوم ہے، بے غرض ہے، محبت کرنے والا ہے، انسان دوست ہے اور انقلابی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ عام آدمی خود غرض، حریص، ضعیف الاعتقاد، شہرت پسند، جاہ طلب، اقتدار پرست، تنگ نظر، دقیانوسی ناروادار، سفید، بد مزاج، غیبت کرنے والا، کام سے جی چرنے والا، بازاری مذاق، قبائلی ذہنیت اور بھیڑ چال والا جانور بھی ہو سکتا ہے اور رہا ہے، اور ہے۔ عام آدمی کیسا ہے اس کی پرکھ ہڑتالوں کے جلوس اور انقلابی جنگ کے میدانوں میں نہیں بلکہ اس کے کنبہ، اجباب، اور پڑوسیوں اور شہریوں کے پیچ یعنی اس کے انسانی تعلقات کی بنیاد ہی پر ہو سکتی ہے۔ اسی لیے میدان جنگ سے گھر لوٹتے ہوئے جہادیوں سے رسول اللہ نے کہا تھا، اصل جہاد تو اب شروع ہو گا۔ گھر جو انسانی تعلقات کی علامت ہے مجاہدہ، مکاشفہ اور عرفان ذات کی پہلی منزل ہے۔ جلوس میں استحصال کے خلاف نعرے لگانے والا آدمی کیا یہ بات جانتا ہے کہ انسان بذات خود سماجی استحصال کا ایک محفوظ حصار ہے۔ خاندان کے خلاف انا کسٹوں نے جو کچھ کیے ہیں وہ اس قدر بے چین کرنے والا ہے کہ ریڈیکل تک اس پر غور کرنے کو تیار نہیں۔

بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ سیاسی انقلاب کوئی ایسا پو تر جل نہیں کہ اس میں بپتسمہ لے کر آدمی انسان بن جائے فنکار نے عام آدمی کو سیاست اور بے محابا تشدد کا صید زلوں ہوتے دیکھا ہے۔ عام آدمیوں ہی کو فنا ٹک بنا کر ہٹلر نے گیس چمبر قائم کیے تھے۔ عام آدمی اس درندگی کو برداشت ہی نہیں کرتے رہے بلکہ چلاتے رہے۔ سوال یہ ہے کہ صدیوں سے ساتھ رہنے والے پڑوسیوں کو کیوں نذرِ آتش کر دیتے ہیں۔ اپنے بچوں سے پیار کرنے والے دوسروں کے بچوں کو سنگینوں پر کیوں اچھالتے ہیں۔ اپنی عورتوں سے محبت کرنے والے دوسری قوم کی عورتوں کی چھاتیاں کیوں کاٹ ڈالتے ہیں۔ اس سے تو ایک ماہر نفسیات کی یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ آدمی اپنی روح، اپنی تقدیر اور اپنے ارادہ کا مالک نہیں ہے۔ بلکہ اپنی وحشیانہ جبلتوں ہی کا غلام رہا ہے۔ وہ اپنی جبلتی خصوصیات میں اپنے حیوانی بزرگوں کے دوش بدوش زندہ ہے۔ کسی نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ اچھے امریکی کم ہیں کیوں کہ اچھے لوگ کم ہیں۔ تہذیب و تمدن کا غارہ بہت مہین ہے اور اس کے پیچھے بھیڑیے کے خونخوار چہرے کی جھریاں بہت بھیانک ہیں۔ کسی کی یہ بات بھی یاد رکھئے کہ عام آدمی میں عام آدمی بھی اسی وقت دل چسپی لیتا ہے جب وہ عام سطح سے کچھ اوپر اٹھ جاتا ہے۔ آگ کے خوف سے جب پورے ہجوم میں بھگدڑ مچ جاتی ہے تو یہ افراد ہی ہوتے ہیں جو اپنا ذہنی توازن قائم رکھتے ہیں اسی لیے فنکار کی دل چسپی اگر عام آدمی میں ہے تو ایک فرد کے طور پر ہے۔ ایک سیاسی اکائی، ایک اجتماعی طاقت ایک FORCE کے طور پر نہیں۔ عام آدمی اور عوام کو ایک طاقت کے طور پر فنکار نہیں بلکہ سیاسی آدمی استعمال کرتا ہے۔ عوام میں کوئی ایسی چیز نہیں جو انھیں فطری طور پر انقلابی یا ترقی پسند بنائے۔ یہ بات تو خود لینن کو تسلیم کرنی پڑی تھی کہ عوام اشتراکی سماج کے قیام میں خود بخود رضا مندی سے حصہ نہیں لیتے، بلکہ جیسا کہ اشتراکی روس اور چین کی تاریخ سے ظاہر ہے، انھیں کبھی ترغیب سے، تو کبھی جبر سے اپنی پرانی وابستگیوں سے دور کرنا پڑتا ہے۔ پھر نئے معاشرہ کی تشکیل کا کام بیوروکریسی اور قانون کی سخت گیری کو جنم دیتا ہے۔ مانوس اخلاقی قدریں اور ذہنی اور جذباتی وابستگیاں زیرِ وزر ہو جاتی ہیں اور انسانی تعلقات کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ انسانی معاملے پھر محض اقتصادی نہیں رہتے بلکہ اخلاقی اور جذباتی بن جاتے ہیں۔

فنکار پھر سوال پوچھنے لگتا ہے 'اجتماعی معاشرے میں فرد کی اہمیت کیا ہے۔ کیا وہ محض ذریعہ ہے ریاست کے استحکام کا۔ کیا نیک مقاصد کے حصول کے لیے مذموم ذرائع کا استعمال مستحسن ہے۔ فنکار پھر شکایتوں کا دفتر باز کرتا ہے اور عام آدمی نے کیا کھویا ہے اور کیا پایا ہے اس کی کہانی سناتا ہے۔ اشتراکی روس کے سرکش فنکاروں نے اشتراکی ریاست کی بھٹی نہیں کی کیوں کہ یہ کام اردو زبان کے شاعر بہتر طور پر کر سکتے تھے کہ قصیدہ خوانی اور دربارداری انھیں ورثہ میں ملی ہے۔ سرکش شاعروں نے ریاست بیوروکریسی، احتساب، اور کھوکھلی اجتماعیت کے خلاف آواز بلند کی اور جلا وطن ہوئے۔

عوام کی سیاسی طاقت (اور ضروری نہیں کہ یہ طاقت ترقی پسند ہی ہو) کے ساتھ وفاداری ایک الگ چیز ہے اور عوام کے ساتھ حیاتیاتی رشتہ دوسری چیز ہے۔ والٹ ویت مین نے عوام کے ساتھ SOLIDARITY کے گیت گائے ہیں۔ ایسے گیت اب کیوں ممکن نہیں رہے اس کے جواب میں صنعتی تمدن کی لائی ہوئی برکتوں کی اس کہانی کو دہرانا پڑے گا جس نے COMMUNITY کو نان شینہ کی تگ و دو میں مبتلا کر دیا ہے شہروں کے اجنبی انجان اور بے چہرہ CROWDS میں بدل دیا ہے۔ عوام کا شاعر وہ نہیں ہوتا جو عوام کی محبت کے گیت گاتا ہے اسی طرح قومی شاعر بھی وہ نہیں ہوتا جو حب الوطنی کے گیت گاتا ہے۔ جن لوگوں اور جس ملک میں شاعر رہتا ہے، ان لوگوں اور اس ملک کے ساتھ شاعر کا رشتہ اس قدر پیچیدہ اور پراسرار حد تک مبہم ہوتا ہے کہ لوگوں اور ملک کی صاف ستھری قصیدہ خوانی ایک پیچیدہ تعلق کا SIMPLIFICATION معلوم ہوتی ہے۔ جس طرح پھول کے رنگ روپ نرمی اور سنگندھ میں زمین اور گرد و پیش کی فضاؤں کا رس کس بسا ہوتا ہے، اور آپ پھول کے کسی جزو پر انگلی رکھ کر یہ نہیں بتا سکتے کہ اس میں زمین اور فضا کا کونسا عطیہ ہے، اسی طرح فنی تخلیق میں فنکار کے وطن اور اس کی قوم کی مخصوص تہذیبی تمدنی اور روحانی فضا کا عرق شعری پیکروں، علامتوں اور استعاروں میں جو رنگ گل کی طرح فن پارے میں پھیلے ہوتے ہیں، لہو بن کر دوڑ رہا ہوتا ہے۔ لفظ جب شعری پیکر بنتا ہے تو تصویر بن کر آنکھوں کے سامنے رنگ بکھیرتا ہے، اور بو بن کر حواس پر چھا جاتا ہے۔ لفظ کی بو میں اس دھرتی کی سنگندہ آواز میں زمین کی موسیقی، اور رنگ میں ان فضاؤں اور موسموں کی رنگارنگ دھنک کھلی ہوتی ہے جن میں فنکار سانس لیتا ہے۔ پٹس

نے کیا پتہ کی بات کہی ہے: کوئی بھی شاعری اس وقت تک بڑی نہیں ہو سکتی، جب تک وہ قوی نہ ہو، اور کوئی بھی قوم اس وقت تک بڑی نہیں ہو سکتی، جب تک وہ بڑی شاعری پیدا نہ کرے۔
 فنکار کا اپنے وطن اور اپنے لوگوں سے رشتہ زمین اور جڑوں کا رشتہ ہے۔ یہ رشتہ جب تک مضبوط نہ ہو فنی تخلیق کا پھول کھل ہی نہیں سکتا۔ تخلیق کا لفظ بذات خود میکانیکی رشتہ کی نفی اور جڑوں کی استواری کا اثبات ہے۔ اتنے زبردست بے جڑی کے احساس کے باوجود جدید فنکار کا تخلیق فن کا عمل بذات خود ایک اثباتی رویہ ہے اور اس معاشرہ کا جواب بھی جو نہایت بے دردی سے اس کی جڑوں کو اکھیڑتا چلا جاتا ہے۔ یہ آرٹ کی معاشرہ پر فتح ہے۔ اپنے وطن اور اپنے ہم وطنوں سے لگاؤ کا ثبوت فنکار کا فن ہے اور اسے اس بات کی ضرورت نہیں رہتی کہ وہ الگ سے ہٹ کر قومی وطنی اور ملی شاعری کے ذریعہ اپنی دیش بھگتی کا اعلان کرے۔ اسی لیے راشٹرکوی اور شاعر ملت وغیرہ قسم کے القابات شاعروں کے قد کو کم کرتے ہیں۔ باوجود اس کے کہ مرزا غالب نے ایک بھی قومی اور وطنی شعر نہیں کہا وہ سب سے بڑا راشٹرکوی تھا کیوں کہ وہ سب سے بڑا شاعر تھا۔ غالب نے جس طرح اس ملک کی زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے وہ وہی شخص کر سکتا ہے جس نے اس ملک کے گرد و پیش کی نازک سے نازک لہر زشوں کو اپنے وجود میں جذب کیا ہو۔ حسن عسکری نے ایک جگہ لکھا ہے: ”جب تک آدمی اپنی ایک ایک حس کو خلابی اشیاء میں داخل نہ کر دے اور خارجی اشیاء کو اپنی ایک حس میں جذب نہ کر دے۔ والیری کی سی شاعری پیدا نہیں ہوتی۔ وطنی شاعری جذباتی ہوتی ہے اور جذباتیت ایک قسم کی عیاری ہے کیونکہ وہ حقیقی سلگتے جذبہ کے فقدان کو الجھجھکے SENTIMENT سے پر کرنے کا عمل ہے۔ مرد عورت سے محبت کرتا ہے تو وہ اپنی محبت کا اعلان نہیں بلکہ اظہار کرتا ہے، اور روح کا اظہار بوسے بنتے ہیں اور عورت تو پہلے ہی بوسے میں جان لیتی ہے کہ بوسہ جذبہ کا پر خلوص اظہار ہے یا جسم کی ہوسناک تڑپ۔ اعلان سے پروپیگنڈا اور اظہار سے آرٹ پیدا ہوتا ہے اور دونوں میں وہی فرق ہے جو چوما چاٹی اور ایک جلتے ہوئے بوسے میں ہے۔ جس طرح مرد کی محبت جسم کی حرارت بن کر عورت کے بدن میں نفوذ کر جاتی ہے، اسی طرح فنکار کا دھرتی سے لگاؤ ایک تیز آہن کی صورت شاعری کے پورے بدن کو دھکا دیتا ہے۔ بدن کا شعلہ جب جاگتا ہے تو منطق و زبان کی تلی اپنے رنگین پر سمیٹ کر بیٹھ جاتی ہے۔ جب زبان اظہار حال کی

بجائے اخلتے حال کا کام کرتی ہے تو ہر لفظ تہمتا ہے ہوتے رخسار کی مانند زیر زمین آگ کا آئینہ
 بنتا ہے، اور شاعری لفاظِ خطابت کی بجائے تند تیز اور دہکتے جذبہ کی پیرسوز زبان بنتی ہے۔ وہ آدمی
 جو اپنی بیوی اور بچوں کی محبت کا ڈھول پٹیتا ہے ابھی اس مقام میں ہے جہاں محبت زیر آب دھالیے
 کا متین بہاؤ پیدا نہیں کر سکی۔ ایسی محبت موج مضطر نہیں محض ابال ہوتی ہے۔ اسی لیے بڑے
 فنکار کے یہاں دیش پریم قوتِ حیات بنتا ہے۔ جب کہ راشٹرکولیوں کے یہاں محض قوتِ زبان دیش
 پریم کا احساس فطری ہے۔ جب کہ دیش بھکتی کا جذبہ عائد کردہ، پھلایا ہوا، اور اپنی انتہائی شکل
 میں محدود و غرض اور جارحانہ ہے۔ پھر دیش بھگت شاعر کو اپنے جذبات پر قابو نہ ہو تو دیش
 کی خوش حالی یا زہلوں حالی احساسِ برتری یا احساسِ کتری کا بیان بن جاتاہے، جو اس کی محبت
 کو مشکوک بنا دیتی ہے۔ اذیت ناک خود ترمی اور بے جا مخرومیاہات سے دیش بھکتی کی شاعری
 کو محفوظ رکھنا کافی مشکل ہے۔ اپنے وطن کے کرب کو جھیلنے والے فنکاروں کا رویہ کیسا ہوتا ہے
 اس کا مطالعہ اگر آپ کرنا چاہیں تو فسادات پر جدید شاعروں کی نظمیں پڑھئے۔ اپنے ہی دیش میں
 خود کو اجنبی محسوس کرنے والے شاعروں سے دیش کی مٹی نہیں چھوٹتی۔ اس لیے کوئی غصہ کوئی
 جھنجھلاہٹ کوئی بیزاری نہیں۔ درد کی اک دھند ہے جو دل کی خزاں زدہ دیرانیوں سے اٹھتی
 ہے اور گرد و پیش پر چھا جاتی ہے اس دھند میں دشمنوں کے چہرے بھی چھپ جاتے ہیں اور
 غم گساروں کے بھی، کیوں کہ درد کے اس مقام پر دونوں غیر متعلق اور غیر ضروری ہیں۔ صرف اس
 بچہ کے رونے کی آواز آتی ہے جسے اس کی ماں نے جھڑک دیا ہے لیکن بچہ پھر ماں ہی کا دامن تھامے
 ہلک رہا ہے۔ ایک غم ناک لب و لہجہ اس شاعری کو وہ متانت اور دھیمپن عطا کرتا ہے جس کے
 سامنے دیش بھکتی کی شاعری، اس آدمی کی باتوں کی مانند جو بیوی اور بچوں کی محبت کا ڈھول پٹیتا
 ہے GARILLOU معلوم ہوتی ہے۔ دیش بھکتی کی شاعری کا یہی باتوئی پن ہے جس سے بالآخر وہ
 کوفت پیدا ہوتی ہے کہ ایک سرکش روسی شاعر کو کہنا پڑا کہ ”میرے وطن سے میں محبت کر سکتا ہوں
 ضروری نہیں کہ دوسرے ملکوں کے لوگ بھی کریں۔“

پیروی مغربی

وہ لوگ جو مغرب سے استفادہ کے نام پر چراغ پا ہوتے ہیں وہ فن اور علم کے فرق کو سامنے رکھ کر بات نہیں کرتے۔ فنکار اپنی ہی تہذیبی زمین میں کنواں کھودتا ہے اور پانی نکالتا ہے۔ فن کا شجر پربہار اپنے ہی ملک اور اپنی ہی قومی تہذیب کی فضاؤں سے قوتِ نمو حاصل کرتا ہے۔ ہر فن چونکہ تخلیقی عمل ہے اس لیے نقالی اس کے لیے پیغامِ موت ہے۔ دوسری زبانوں کے ادب کی نقالی کی بات الگ رکھیے، شاعر اگر اپنی ہی زبان کے کسی قد آور شاعر کی نقل کرنے لگتا ہے، تو اپنی آواز اور اپنا رنگِ سخن تک پیدا نہیں کر سکتا۔ تازگی، ندرت اور انفرادیت تخلیق کے لوازمات اور تقلید کے دشمن ہیں۔ شاعر کی اپیل بین الاقوامی، اس کی قدریں آفاقی اور اس کے سروکار روحانی اور مابعد الطبیعیاتی ہو سکتے ہیں، اور عموماً ہوتے ہیں، لیکن اس کی شاعری کا مزاج 'منظر نامہ' اور فضائیں قومی، ملکی، نسلی اور مٹی ہی ہوں گی۔ ایک تندرست اور توانا تہذیب دوسری تہذیبوں کے اثرات قبول کرتی ہے لیکن تقلید اور نقالی سے بچتی ہے۔ تہذیبی انجذاب کا عمل اتنا پیچیدہ ہے کہ یہ تک بتانا مشکل ہو جاتا ہے کہ مثلاً اقبال، فراق اور فیض میں عجمی تہذیب کی سرحدیں کہاں ختم ہوتی ہیں۔ ہندوستانی تہذیب کے دھارے کہاں سے پھوٹتے ہیں اور مغربی تہذیب کے کون سے دھاروں سے کہاں اور کب اور کس طرح آمیز ہوتے ہیں۔ فراق پر بیک وقت خیام، حافظ، کالی داس اور بہاری، میر اور غالب، ورڈز ور تھ اور شیلی کے اثرات کام کرتے نظر آتے ہیں اور ایک ہی نظم میں ان سب کا ایسا فیوزن ہوتا ہے کہ کسی کی الگ سے نشان دہی ممکن نہیں ہے۔

رہتی۔

سائنس اور سماجی علوم کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔ ان کا تعلق خارجی حقائق کی تحقیق اور تدوین سے ہے اور یہ کام دنیا کے کسی بھی گوشہ میں ہوتا ہو اس کے اثرات عالم گیر ہوتے ہیں۔ لندن، ماسکو، یا جاپان میں بیٹھا ہوا ایک شاعر جو اجتہادات کرتا ہے اس میں دوسرے ملکوں کے لوگوں کو کم ہی دل چسپی ہوتی ہے اور ان اجتہادات کا دائرہ عموماً اس کی زبان تک ہی محدود رہتا ہے۔ لیکن لندن، ماسکو یا جاپان میں بیٹھا ہوا ایک سائنس دان اگر پلاسٹک کی کوئی نئی قسم ایجاد کرتا ہے تو سائنس کی دنیا تو کیا آپ کے اور میرے باورچی خانہ کا نقشہ بدل جاتا ہے۔ شے جتنی آسانی سے آدمی کی زندگی میں داخل ہوتی ہے خیال یا تہذیبی قدر نہیں ہوتی۔ اسی لیے تہذیبی اثرات کے انجذاب کا عمل طویل عرصہ پر پھیلا ہوتا ہے۔ سائنسی اور سماجی علوم کے قوانین عالم گیر ہوتے ہیں اسی لیے سائنس اور سماجی علوم قومی اور ملکی نہیں ہوتے۔ انگریزی ادب، فرانسیسی ادب، فارسی ادب کی طرح انگریزی، کیمسٹری، فرانسیسی نفسیات اور فارسی اقتصادیات جیسی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ کیمسٹری، نفسیات، اقتصادیات ملکوں اور قوموں سے بلند ایک مشترکہ ذخیرہ علم ہے اور کسی بھی ملک و قوم کا شخص اس سے فائدہ اٹھا سکتا ہے اور اس میں اضافہ کر سکتا ہے۔ کیمسٹری، نفسیات اور اقتصادیات کے مختلف ملکوں کے پروفیسر ایک دوسرے کے لیے اجنبی نہیں ہوتے اور برسوں تک ایک ہی تجربہ گاہ میں ایک ہی موضوع پر ساتھ ساتھ تحقیقی کام کر سکتے ہیں۔ مختلف ممالک اور زبانوں کے فنکار مشکل ہی سے ایک دوسرے کے قریب آ سکتے ہیں ان کا تخلیقی کام اس قدر شخصی، داخلی اور منفرد ہوتا ہے کہ ان کے درمیان اشتراک عمل کا کوئی امکان نہیں ہوتا۔ دنیا کے ترقی پسند فنکاروں میں جو ایک برادری کا احساس پیدا ہوا تھا، اس کا تعلق فنکاری سے کم اور سیاسی آدرشوں سے زیادہ تھا۔ ورنہ عموماً تو ایک فنکار کو اس بات میں دل چسپی بھی نہیں ہوتی کہ دوسرا فنکار کیا کر رہا ہے۔ اسی لیے تو سائنس دانوں اور سماجی علوم کے پروفیسروں کی کانفرنسیں جتنی کامیاب، ثمر آور اور معنی خیز ثابت ہوتی ہیں ادیبوں اور فنکاروں کی نہیں ہوتیں۔ ایک جگہ جمع ہونے کے بعد فنکاروں کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کون سے موضوع پر بحث کریں، یا کون سی سطح پر بات چیت کریں۔ وہ زیادہ سے زیادہ کہہ سکتے ہیں کہ انھوں نے

اتنی نظمیں اور ناولیں لکھیں، اور اب فلاں نظم یا ناول پر کام کر رہے ہیں۔ ہات کلام بلاغت نظام سنانے یا ناول کا باب پڑھنے پر آکر ختم ہو جاتی ہے۔ انہیں سنانے کا مرض اس لیے لاحق ہوتا ہے کہ سنانے کے علاوہ کچھ اور کر بھی نہیں سکتے۔ تخلیق کا فن ایسا نہیں ہے کہ اس کے طریقہ کار صنعت گری یا منفرد تخلیقی نفسیات میں دوسروں کو دل چسپی ہو۔ جب ایک میکنگ بتاتا ہے کہ اس نے فلاں موٹر کار کو کیسے درست کیا، یا جب ایک ٹکنو کریٹ بتاتا ہے کہ اس نے فلاں مشین میں چند تبدیلیاں کر کے پولیوشن کو کیسے کم کیا، یا جب ایک سرجن کسی پیچیدہ آپریشن کا بیان کرتا ہے، یا ڈاکٹر کسی دل چسپ بیماری کا ذکر کرتا ہے تو ہم پیشہ لوگوں کو اس کی باتوں میں جو دل چسپی ہو سکتی ہے ایسی دل چسپی ایک فنکار کی باتوں میں دوسرے فنکار کو نہیں ہو سکتی۔ فنکاروں کے سینار اور ادیبوں کی کانفرنسیں عموماً غیر دلچسپ، لاعاصل اور مناقشات سے بھری ہوتی ہیں۔ ان کا بہترین اجتماع مشاعرہ ہی ہوتا ہے جس میں وہ سنانے ہیں اور دوسرے سنتے ہیں۔ مشاعرہ اہل ذوق کی محفل سخن کی ارتقائی شکل تھا۔ ادبی کانفرنس اور سینار میں ایسا کوئی ارتقائی عمل نظر نہیں آتا۔ وہ نقل ہے دوسرے علوم کی کانفرنسوں اور سینار کی۔ اہم ادبی رجحانات اور بڑی ادبی تحریکیں کافی ہاؤس اور شراب خانوں کی محفل احباب سے نکلی ہیں، کانفرنسوں سے نہیں۔ کالج ورڈزورث سے ملتا ہے تو پوری انگریزی شاعری کی فضا میں بدل جاتی ہیں۔ اور لیریکل بیلڈز کا دیباچہ صرف رومانی تحریک کا مینی فسٹو ثابت ہوتا ہے بلکہ رومانی طرز احساس کی آیت مقدس اور مضمونی شاعری کے خلاف ایک پیگن بغاوت بن جاتا ہے۔ یہ دو آدمی جو کام کرتے ہیں وہ ٹو کیو کی پی ای این اور تاشقند کی رائٹرس کانفرنس سے بھی نہیں ہوتا۔ یہاں لوگ کیساروں کی تقریریں سنتے ہیں، تالیاں پیٹتے ہیں، اور حق نمک ادا کرنے کی خاطر اپنے اپنے ملکوں میں جا کر پروپیگنڈا آرٹ لکھنے بیٹھ جاتے ہیں۔ ایسی کانفرنسیں مولویوں کا اجتماع نظر آتی ہیں جہاں جیل متین اور صراط مستقیم اور عقائدِ راسخہ اور تبلیغ دین کے مسائل پر رہ گئیں بنتی ہیں۔ انعام و اکرام، دستارِ فضیلت اور عباؤں اور قباؤں میں دھنسا ہوا جلال الدین ابھی نہیں جانتا کہ تخلیق و عرفان کا شعلہ اندھیری گچھاؤں کے تخلیہ میں بھڑکتا ہے۔ ایک آوارہ درویش اپنی فونابہ بار آنکھوں سے اسے دیکھتا ہے اور عباؤں اور قباؤں کے جال سے پھڑپھڑاتا ہوا روح کا پرندہ آزاد ہو جاتا ہے۔ پھر کیا ہے؟

اندھیرے غار کا تخیلہ، مرغ خوش نوا کی غزل خوانیاں، رقص میں لہراتے قدم، اور شمس تبریز کے نغموں کا سوز و ساز اور درد و داغ۔ ایسا ہی ایک مجذوب پیرس میں تھا جو قرض خواہوں سے بچنے کے لیے ہونٹوں میں چھپتا پھرتا تھا۔ یورپ کی شاعری کا اس نے دھارا بدل دیا۔ ایسا ہی ایک دیوانہ لاہور کی سڑکوں پر پچیس پچیس روپے میں اپنی کہانیاں بیچا کرتا تھا۔ اردو افسانہ کا اس نے رُخ موڑ دیا۔ رومی بودلیئر منٹو — سب کے سب علامت ہیں اس دل وحشی کی جو آوارگی پر عافیت کو قریبان کرتے رہے ہیں۔ کانفرنس ان بہولوں کی ہوتی ہے جو صف بستہ ہاتھ پھیلاتے کھڑے رہتے ہیں۔ ان آوارہ خرام بگولوں کی نہیں جو صحرا میں خاک بسر گھومتے ہیں۔

پھر فنکار جیسا جھگڑا آدمی علم کے کسی اور شعبہ میں آپ کو دیکھنے نہیں ملے گا۔ الجھاؤ ہے زمین سے جھگڑا ہے آسمان سے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ 'کی جس سے بات اس نے شکایت ضرور کی' اس کا جھگڑا اپنی ذات سے شروع ہوتا ہے۔ "I AM AT WAR WITH MY SELF" اندر سے ٹبرنے کہا تھا۔ گریبان تو چاک ہوتا ہی ہے۔ اندر سے ذات بھی کٹی پھٹی ہوتی ہے۔ دھندا ہی ایسا اختیار کیا ہے کہ جگر خون کرنا پڑتا ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ دیوان مرتب ہو رہا ہے۔ میر صاحب ہی جلتے ہیں کہ کیسے کیسے درد و غم کی شیرازہ بندی ہو رہی ہے۔ پتہ نہیں ہتک اور فوج بھابائی لکھتے وقت منٹو پر کیا گزری تھی اسے کہتے ہیں دشمنہ غم کو آ رہا کرنا۔ کیا ہندوستان کی دیہی معیشت اور تعلیمی نفسیات پر بھی اسی طرح کتابیں لکھی جاتی ہیں جس کے اعصاب بجلی کے تار کی مانند CHARGED

رہتے ہوں اس سے نارمل BEHAVIOUR کی توقع ہی فضول ہے۔ پھر کمال تو یہ ہے کہ فنکار اس فن سے جھگڑتا ہے جسے اس نے اپنی زندگی بنایا ہے۔ ہر تیسرے روز گڑ کی دکان کھولنے اور کونٹوں کی دلائی کرنے کی بات کرتا ہے۔ ادھر عزت سادات بھی گئی اور ادھر ہو کے سید بنے چار سلیم۔ فنکار کو جھگڑا ہوتا ہے اپنے ادب سے، اپنی ادبی روایت سے، اُن شاعروں سے جن کے زیر اثر وہ لکھتا ہے لیکن زیر اثر رہنا نہیں چاہتا۔ سائنس اور سماجی علوم میں ہر شخص اپنی بساط کے مطابق کام کرتا ہے اور رخصت ہو جاتا ہے۔ نہ بت شکنی ہے نہ روایت شکنی، نہ نئے پرانوں کا جھگڑا ہے نہ نسلوں کا۔ کوئی یہ نہیں کہتا کہ نیوٹن، ڈارون اور فرائد جھک مارتے رہے اور کام تو وہ ہے جو وہ کر رہا ہے۔ ادب میں تو جو بھی نئی نسل آتی ہے پرانی نسل کو مٹی دیتی آتی ہے۔ جدھر دیکھو

ادھر ہم چوماد بیگمے نیست، کا طوطی بولتا ہے۔ ادھر برنارڈ شا سیکپیئر کو پچھاڑتا ہے، ادھر یاس یگانہ غالب کو۔ لوگ اقبال کا عرس مناتے ہیں تو باقر مہدی انھیں علامہ سیال کوٹی کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ کسی سائنسداں، مؤرخ، ماہر اقتصادیات کو سرکار کی طرف سے انعام و اکرام ملتا ہے تو کوئی چوں چرا نہیں کرتا۔ سب جانتے ہیں ٹھیک ہے۔ تحقیقی کارنامہ کی قیمت عیاں ہے۔ شاعر کو انعام ملتا ہے تو سوائے اس کے بیوی بچوں اور شاگردوں کے شاید ہی کوئی اور خوش ہوتا ہو۔ وجہ یہ ہے کہ شاعری کی قیمت عیاں نہیں ہوتی۔ یہاں ہاتھ کنگن کو آرسی والا معاملہ نہیں ہے۔ اندھا ریوڑیاں بانٹتا ہے۔ جو شاعر ہی نہیں اس کے مجموعہ کو تین ہزار جو شاعر وقت ہے اس کے نام پر تین حرف ایسے مواقع پر مبارکبادیوں کے خط عموماً وہی لکھتے ہیں جن کے پاس لکھنے کو کچھ نہیں ہوتا۔ رشک، حسد، رقابت، چھینا چھپی، پتھر و ادب کا بالکل نارمل موسم ہے۔ اس دھرتی پر بھونچال نہ آئیں تو کھیتی ہی نہ ہو۔ اسی لیے تو معمولی سے معمولی شاعر بھی نظم لکھتے وقت محسوس کرتا ہے کہ وہ دستی بم بنا رہا ہے۔ مشاعرہ میں اس طمطراق سے جاتا ہے گویا بساط کو الٹ دے گا، یہ چنگیزی اور نادری آن بان سماجیات کے پروفیسروں کی قسمت میں کہاں۔ وجہ یہ ہے کہ دوسرے علوم کا تعلق ذات سے نہیں بلکہ خارجی حقیقت کی تحقیق سے ہے، اور وہ بڑی حد تک معروضی ہوتی ہے۔ فنون لطیفہ داخلی اور شخصی سرگرمیاں ہیں اور ان کا تعلق مذاق سلیم سے ہے جو شخصی چیز ہے۔ مجھے ایک خاص قسم کی شاعری پسند ہے آپ کو دوسری قسم کی۔ جھگڑا لازمی ہے۔ تاریخ میں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں صاحب نے تاریخ لکھی ہی نہیں، محض سنیں کی کھٹونی تیار کی ہے۔ چلیے یہی سہی۔ کھٹونی تو تیار ہوتی ہے۔ عرق ریزی رائگاں تو نہیں گئی۔ کسی نہ کسی کے کام لگے گی۔ ادب میں اگر ناول ناول نہیں ہے تو کچھ بھی نہیں ہے۔ یعنی اگر وہ بطور ناول کے کام نہیں آسکتا تو کسی اور کام کا رہتا بھی نہیں۔ شاعری اگر بطور شاعری کے زندہ نہیں ہے تو بطور سیاست اور تاریخ کے بھی زندہ نہیں رہے گی۔ ادب اپنی ساخت میں ہی زندہ رہتا ہے جب کہ دوسرے علوم اگر اپنی ساخت میں مرتے ہیں تو پرداخت میں جیتے ہیں۔ سوانح اگر بطور سوانح کے ناکام ہو تب بھی بطور تاریخ کے تھوڑا بہت جی جاتی ہے۔

پھر سائنس میں ہر نئی تحقیق یا تو پرانی تحقیق کو باطل کرتی ہے یا فرسودہ۔ سائنس بہت

جلد ہو جاتا ہے۔ علوم کے شعبہ میں لوگ ہمیشہ تازہ ترین تصانیف کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ سائنس، طب، قانون، اقتصادیات اور دوسرے سماجی علوم کی کتابیں SUPERSEDE ہوتی رہتی ہیں۔ سائنس میں آنے والی نسلیں اپنے پیش روؤں کے کام کو آگے بڑھاتی ہیں۔ اور ان کی شکر گزار ہوتی ہیں کہ انھوں نے اپنی تحقیقات سے راستہ ہموار کیا۔ وہ اپنے کام کو وہاں سے شروع کرتی ہیں۔ جہاں سے ان کے پیش روؤں نے اسے چھوڑا تھا۔ ادب میں روایت کا تصور ملتا ہے لیکن کام کو آگے بڑھانے کا کوئی سلسلہ نظر نہیں آتا۔ اجتہاد، انحراف، بغاوت کام کو آگے بڑھانے کے لیے نہیں بلکہ نیا کام شروع کرنے کے طریقے ہیں۔ روایت کبھی قدغن ثابت ہوتی ہے، کبھی ہمیشہ شوق کا تازیانہ۔ کبھی فنکار روایت کے حصار میں قید رہتا ہے، کبھی باہر نکل جاتا ہے، کبھی بازیافت کرتا ہے، کبھی از سر نو زندہ کرتا ہے۔ نیا ادب پرانے ادب کو SUPERSEDE نہیں کرتا، بلکہ اس کے پہلو بہ پہلو جیتا ہے۔ آپ نیا ناول لکھتے ہیں اس کا مطلب یہ نہیں کہ اب لوگ پرانے ناول نہیں پڑھیں، نئی شاعری کرتے ہیں تو میر و مرزا کاٹ مال کی دکانوں پر جا کر نہیں بیٹھ جاتے۔ نیا تجربہ کلاسک کو پارینہ نہیں بناتا۔ پرانی نسل کی طرف فنکار بہت احسان مند نظروں سے بھی نہیں دیکھتا۔ کبھی اس کا رویہ کھلی بغاوت کا۔ کبھی تمسخر اور استہزاء کا۔ کبھی رواداری اور رفاقتی کا کبھی مکمل استرداد اور انقطاع کا، اور کبھی شریف النفس مفاہمت کا ہوتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہر نسل کے تجربات، طرزِ احساس اور طرزِ فکر الگ ہوتی ہے۔ وہ اپنے پیش روؤں سے مختلف دنیا میں رہتی ہے۔ پرانی نسل بھی ہر نسل کی مانند تجربات کرتی ہے اور تجربات کبھی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور کبھی IMPASSES پیدا کرتے ہیں۔ نئی نسل محسوس کرتی ہے کہ پرانوں نے اس کی تخلیق کی راہیں مسدود کر دی ہیں۔ بندگلی میں سر بھوڑنے کی بجائے وہ انحراف سے کام لیتی ہے، اور نئی راہ تلاش کرتی ہے۔ کبھی جس راہ پر وہ نکل کھڑی ہوتی ہے دور تک چلنے کے باوجود منزل سمجھائی نہیں دیتی تو لپٹا (پو) ٹرن لیتی ہے اور پرانے اور کبھی کبھی ARCHAIC اسالیب کی بازیافت کرتی ہے۔ ہر نئی تخلیق ایک نئی روایت کی داغ بیل ڈالتی ہے اور نئے امکانات کی نشاندہی کرتی ہے۔ ہر فن پارہ اپنی دنیا آپ ہوتا ہے اور سائنس اور علمی کتابوں کی طرح کل کا جزو نہیں ہوتا۔ اور یہ سب اس لیے ہے کہ ادب ایک شخصی تجربہ، اور ایک

انفرادی تخلیق عمل ہے۔ ادب کے لیے نہ لیبارٹری چاہیے نہ اکادمی۔ ادب تخلیق کرنے کے کوئی گڑ نہیں، کوئی ایسے طریقہ کار نہیں جن کی تعلیم دانش گاہوں میں دی جاسکے۔ ادب کوئی SKILL نہیں جسے سکھایا جائے۔ تخلیقی ادب ایک ذاتی، انفرادی اور شخصی کارنامہ ہے جس میں خارجی شواہد اور معروضی حقیقت کی بجائے حقائق کا شخصی مشاہدہ اور تفہیم پیش کی جاتی ہے اور تحقیق 'تدقیق'، تجزیہ اور تحلیل کی بجائے تخلیقی اثر آفرینی سے کام لیا جاتا ہے اور عقل و فرد کی بجائے وجدان و تخیل کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ادب عبارت ہے اُن تخلیقی کارناموں کے مجموعہ سے جو منفرد شخصیات کی تخیلی معجز نمایوں کا نتیجہ ہے۔ ادب کی یگانگت اور آہنگ فطری نہیں ہوتا بلکہ متضاد اور بعض اوقات متناقض عناصر کی موجودگی کے باوجود چند ایسی قدروں کے کیمیاوی عمل سے پیدا ہوتا ہے جنہیں ہم حسن و مسرت کی جمالیاتی قدریں کہتے ہیں۔ سائنس اور سماجی علوم کے محققوں کے لیے ورک شاپ، تجربہ گاہ، لائبریری، آلات تحقیق کی میٹھوڈولوجی، تحقیق کا مواد سب کچھ چاہیے۔ محقق اپنے کام میں دوسرے ماہرین کی مدد لے سکتا ہے، برلن، نیویارک، یا لندن جا کر وہاں کی تجربہ گاہوں سے فائدہ اٹھا سکتا ہے، اگر کام اہم ہو اور سرکار سے فریب و طیف ملا ہو تو معاون محققوں کا پورا عملہ رکھ سکتا ہے، اگر دوسرے علوم کے ماہروں کی مدد کی ضرورت ہو تو اپنے پروجیکٹ میں انہیں بھی شامل کر سکتا ہے۔ یہ سب باتیں نہ ادب میں ممکن ہیں نہ ادب کو ان کی ضرورت ہے۔ کیا کوئی ناول نگار تاریخی ناول کی تاریخ مؤرخ سے لکھواتا ہے، یا نفسیاتی ناول کی نفسیات کے لیے ماہر نفسیات سے رجوع کرتا ہے، یا پرولتاریا ناول کے لیے ٹریڈ یونین لیڈر سے مشورہ کرتا ہے۔ کیا کسی نظم کی تخلیق کے لیے دوسرے شاعروں کا عملہ رکھا جاسکتا ہے۔ کیا ناول اور افسانے کے لیے مختلف ترقی یافتہ ممالک میں ایسی درس گاہیں موجود ہیں جہاں جا کر تعلیم لینے سے آدمی زیادہ نستعلیق ناول لکھ سکے۔ آپ دیکھیں گے کہ تخلیق فن کے لیے فنکار کو کسی چیز کی ضرورت نہیں۔ میزیر کا غذ ہوتا ہے، کاغذ پر قلم، قلم پر جھکا ہوا ایک سر، سر پر پھونس کی چھت اور چھت کے سوراخوں سے جھانکتے ہوئے روح القدس۔

غالب کی بات سچ ہے :

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالب صریح فامہ نوائے سرودش ہے

چونکہ ادبی تنقید مختلف علوم کے اثرات تلے پھلتی پھولتی ہے اور زیادہ سے زیادہ سائنسی
بننے کی کوشش کرتی ہے، اس لیے تنقید نے انہی ممالک میں زیادہ نشوونما پائی ہے جہاں سائنس،
فلسفہ اور دوسرے سماجی علوم ترقی کی معراج پر پہنچے ہوئے ہیں۔ پھر چونکہ مغرب کا معاشرتی نظام
زیادہ آزمائشی مرحلوں سے گزرا ہے اور فرد کی پیچیدہ زندگی کے تجربات کے بیان کے لیے ادب
اور آرٹ کے زیادہ پیچیدہ اور تہہ در تہہ طریقوں کو کام میں لاتا رہا ہے، اس لیے وہاں کے ادب
میں جو تنوع، گہرائی اور فکر و نظر کی رنگارنگی ملتی ہے اس سے ہمارا خط مستقیم پر سفر کرنے والا
ادب عموماً محروم ہے۔ صاف بات ہے کہ مغرب کی ادبی تنقید چونکہ ایک رفیع الشان ادبی روایت
سے منسلک ہے اس لیے نہایت توانا اور بصیرت افروز ہے۔ اس سے استفادہ اتنا ہی ناگزیر
ہے جتنا کہ سائنس اور دوسرے سماجی علوم سے استفادہ۔ اور انہی علوم کی مانند اس تنقید کے
گہرے اثرات ہماری تنقید پر پڑے ہیں۔

یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ آج سائنس اور سماجی علوم میں مغرب کی بلا شرکت غیرے
اجارہ داری ہے۔ ہم تو اس بات کا تصور تک نہیں کر سکتے کہ ان علوم میں مغرب کہاں سے کہاں پہنچا
ہوا ہے۔ ارے ہندوستان میں آپ کسی بھی سائنسی تجربہ گاہ، سماجی علوم کے تحقیقی ادارے یا
زرعی یا تکنولوجیکل دانش گاہ میں پہنچ جائیے، اور دیکھیے کہ وہاں کی لائبریری میں بائیولوجی، اقتصادیات
گیہوں کی قسمیں، یا نفسیاتی بیماریوں پر کتابوں کا جو بیش بہا ذخیرہ ملتا ہے وہ سب کا سب انگریزی
زبان میں ہے۔ آپ اقتصادیات کے پروفیسر سے جا کر پوچھیے کہ انگریزی سے بے نیاز رہ کر محض
اردو، ہندی اور گجراتی زبان کے بل بوتہ پر کوئی طالب علم اقتصادیات کا کتنا علم حاصل کر سکتا ہے۔
ارے ہم سکندری اسکول کے لوٹروں کے لیے مناسب کتابیں لکھ نہیں سکتے تو اعلیٰ تعلیم کا تو ذکر ہی
کیا ہے۔ نفسیات کے پروفیسر اتنی نفسیات بگھارنے کے باوجود اردو میں فرائڈ یا پگ کے
نظریات پر ایک جامع کتاب تو کیا مقالہ تک تحریر نہیں کر سکے۔ مختلف موضوعات پر مغرب میں جو
بیش بہا علمی سرمایہ جمع ہوا ہے اسے ہندوستان کی علاقائی زبانوں میں منتقل کرنے کے لیے صدیاں

بیت جائیں گی۔ وہاں تک مغرب کہیں سے کہیں نکل چکا ہوگا۔ علم کی جولانگاہ میں ہماری حیثیت بار برداری کے خچر سے زیادہ نہیں۔ سائنس اور علوم کے معاملہ میں ہم محض لقمہ چیں اور پیوند دوز ہیں۔ کاسہ گدائی لیے چھوٹے سکے جمع کرتے ہیں لیکن طنطنہ شاہوں کا رکھتے ہیں۔

یونیورسٹی میں آپ نفسیات اقتصادیات اور سائنس کے شعبے کھولتے ہیں۔ اور پھر اُن سرچشموں کو بند کرنے کی بات کرتے ہیں جو ان شعبوں کو سیراب کرتے ہیں۔ یا تو آپ سائنس کا شعبہ بند کیجیے، یا ایسے فوق البشر پیدا کیجیے جو مغرب سے استفادہ کیے بغیر سائنس کی تحقیقات کر سکیں، اور اگر یہ دونوں کام نہیں کر سکتے تو عالموں کے انکسار سے جو فیض آپ کو مغربی علوم سے پہنچا ہے اس کا شکریہ ادا کیجیے۔

علوم کی بات چھوڑیے۔ کیا آپ اقبال، ٹیگور، اور فراق کی شاعری تک کو مغربی علوم اور تہذیب کے حوالوں کے بغیر پڑھ سکتے ہیں۔ مغرب کے سب سے زیادہ چمچے تو انھیں تنقیدوں میں ملتے ہیں جو اقبال پر لکھی گئی ہیں۔ مغرب سے اقبال کو جھکڑا تھا لیکن انھیں جھکڑا تو مشرق سے بھی تھا۔ مغرب سے بھی اقبال نے اتنا ہی فیض حاصل کیا ہے جتنا مشرق سے۔

تنقید کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ مکمل طور پر سائنس کی قطعیت کو پہنچے۔ تنقید سائنس نہیں ہے لیکن وہ سائنس بننا چاہتی ہے۔ اگر ایسا ہے تو تنقید بھی مغرب سے اسی قدر متاثر اور فیض یاب ہوگی جتنے کہ دوسرے علوم ہوتے ہیں، اور مغربی تنقید کے سامنے ہم صرف طفلِ مکتب ہیں۔ حالی، کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد، سرور، حسن عسکری، شمس الرحمن فاروقی سب کے سب مغرب کے خوشہ چیں رہے ہیں۔ ہم ایک بھی ایسے نقاد کا نام نہیں لے سکتے جو مغرب سے بے نیاز رہ کر خالص دیسی علوم کے بل بوتہ پر بڑا نقاد بنا ہو۔ ہماری تنقید میں جو کچھ بھی دباؤ ہے وہ مغرب کی چٹکی کے پیسے ہوئے آٹے کی دین ہے محققِ خدا بخش لائبریری پر قناعت کر سکتے ہیں، نقاد کو تو ان کتب خانوں کے بغیر چارہ نہیں جہاں مغربی تنقید کا گنج گراں مایہ میسر ہے۔ ان کتب خانوں کی سیر بھی سمندِ شوق کا تازیا نہ بننے کی بجائے حوصلے توڑ دیتی ہے۔ نقاد خود میں اتنی سکت نہیں پاتا کہ وہ کسی موضوع کی بلو گرافی کا بار بھی اٹھا سکے۔ مغربی نقاد جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں اسے EXHAUST کر دیتے ہیں۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ ادب

اور آرٹ کے موضوعات پر لکھتے وقت نقادان بیش بہا تنقیدی کارناموں سے محض اس وجہ سے صرف نظر کرے کہ وہ لوگ جو انگریزی سے واقف نہیں یا جنہوں نے مغربی ادب کا ڈھنگ سے مطالعہ نہیں کیا، تنقید میں مغربی نقادوں کے حوالے دیکھتے ہیں تو اپنی خفت اور احساس کمتری کی پردہ پوشی کے لیے دیس بھگتی اور مشرقیت اور غریب عوام کی جذباتی ہمدردی پر مبنی ٹریڈ یونین سیاست کی کلی شینر کا استعمال کرتے ہیں۔۔۔ پھر آپ اس بات پر بھی غور کیجیے مغرب سے آئی ہوئی مارکسی آئیڈیولوجی کا تو ترقی پسند نقادوں پر محض اثر ہی نہیں بلکہ ایسا گہرا تسلط تھا کہ نقاد کسی بھی چیز کو اپنی نظر سے دیکھ ہی نہیں سکا۔ سچ بات یہ ہے کہ علم کی دوڑ میں مغرب ہم سے بازی لے گیا ہے۔ اور ہم گرد گرد کا رواں پھانکتے رہ گئے ہیں جسے دیکھو اس کے کاسے گدائی میں چبائے ہوئے نوالوں کا ملغوبہ ہے۔ لیکن طنطنہ ایسا ہے گویا آسمان سے من دسلوی کی بارش ہو رہی ہے۔

پنڈت نہرو کے زمانے ہی میں ہندوستان نے گاندھیائی نظام معیشت کی بجائے صنعتی نظام کے حق میں اپنا فیصلہ دے دیا تھا۔ وہ لوگ جو اس فیصلہ کو پسند کرتے ہیں انہیں زراعتی آدمی کی بجائے صنعتی آدمی کے طور پر مسائل کو حل کرنا چاہیے۔ صنعتی تمدن کا سب سے بڑا وار تو جغرافیائی فاصلوں پر پڑا ہے، لیکن ہم آج بھی ذہنوں کے بیچ مشرق و مغرب کی دیواریں قائم کیے ہوئے ہیں۔ یہ ایک کھلی حقیقت ہے کہ کوئی بھی ملک جو صنعتی ترقی کی شاہراہ پر گامزن ہو۔ مغربی سائنس اور ٹکنولوجی کے دھارے سے خود کو محفوظ نہیں رکھ سکتا۔ سائنس اور ٹکنولوجی کا اثر کلچر پر بھی پڑتا ہے۔ ریڈیو صرف قوالیاں نہیں سناتا بلکہ ہر قوالی کے بعد باواؤ بلند پورے خاندان کے بیچ سرودھ کا اشتہار بھی دیتا ہے۔ سائنسی ایجادات سے رہن سہن کے طریقے ہی نہیں بدلتے، اخلاقی اور تہذیبی قدروں بھی بدلتی ہیں۔ اگر آپ سائنس، مغربی علوم اور صنعتی دور کے پیدا کردہ تہذیبی رجحانات سے بیزار ہیں تو مجھے بتائیے کہ خالص دیسی علوم کی بنیاد پر آپ صنعتی معاشرہ کی تعمیر کیسے کریں گے۔ دیش بھگت لوگ انگریزی کو نکال باہر کرنا چاہتے ہیں اور ساتھ ہی صنعتی ترقی بھی چاہتے ہیں، حالانکہ صنعتی ترقی صنعتی علوم کے بغیر ممکن نہیں جو انگریزی زبان میں ہیں۔ ان علوم کو ہندوستان کی سولہ زبانوں میں اس وقت تک منتقل نہیں

کیا جاسکتا جب تک معاشرہ ٹکنولوجی کی اس منزل میں نہ پہنچ گیا ہو جہاں ترجمہ کا کام بھی کمپیوٹر کرتا ہو، لہذا سب سے بڑا دلش بھگت بھی وہی ہے جو دیسی زبانوں کو مختلف علوم سے مالا مال کرنے کے لیے کمپیوٹر کے دور میں پہنچنا چاہتا ہو اور اس مقصد کے لیے جہاں فٹانی سے مغربی علوم اور زبانوں کا مطالعہ کرے۔ تہذیبی تصورات کو پھلتے پھولتے ایک زمانہ لگتا ہے، مختلف تہذیبوں کے بیچ مختلف زمینوں پر جاگرتے ہیں، لیکن وہی بیج پھوٹتے اور بار آور ہوتے ہیں جنہیں زمین اس آتی ہے۔ باقی سڑگل کر ختم ہو جاتے ہیں۔ اردو میں سانیٹ، اور نہ جانے دوسری کیسی کسی اصنافِ سخن کے تجربات کیے گئے، لیکن ان میں سے کسی میں بھی تخلیقات کا گراں قدر خزانہ پیدا نہ ہو سکا۔ اس کے برعکس ناول اور افسانہ مغرب سے آیا اور اپنی جڑیں استوار کر لیں۔ کیا وجہ ہے کہ ڈرامے کی سنسکرت روایت کے باوجود مغربی ڈرامے کا اثر ہندوستان پر وہ نہیں ہوا جو مغربی ناول کا ہوا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ تہذیبی رجحانات کو جڑ پکڑتے اور نشوونما پاتے وقت لگتا ہے اور ان کے پھلنے پھولنے کے پیچھے بے شمار تاریخی اور معاشرتی اور تہذیبی قوتیں سرگرم کار ہوتی ہیں۔ کوئی تہذیب دوسری تہذیبوں کے اثرات سے محفوظ نہیں رہتی، محفوظ رکھنے کے لیے تہذیب کے گرد آہنی حصار تعمیر کرنے پڑتے ہیں۔ ایسا تحفظ ان نواب زادوں کی مانند جنہیں محلہ کے چھوکروں کی صحبت سے بچانے کی خاطر حویلی کی چار دیواری میں قید رکھا جاتا ہے، تہذیب کو کمزور، زرد، مرکھنا اور بیمار بنا دیتا ہے۔ اشتراکی روس کا اشتراکی حقیقت نگاری والا، آدرش وادی صحت مند ادب بیوروکریٹ کی اولاد کی مانند اتنا تو باادب، تقدس مآب نیک چلن اور خود آگاہ ہے کہ اسے پڑھتے وقت خانقاہ، آشرم، یا پہاڑی اسکول کی سیر کا لطف آتا ہے۔ سب کچھ ٹھیک ہے لیکن وحشی کے ڈھول کی دھمک اور جنگل کے پھول کی ہبک نہیں ہے گجراتی میں سریش جوشی نے ایک کہانی لکھی ہے۔ عنوان ہے، لوہے کا شہر، حملوں سے محفوظ رہنے کے لیے پورے شہر پر لوہے کی ایک چھت تان دی جاتی ہے۔ سورج کی روشنی میں چھت تپتی ہے، لوگوں کو سانس لینا دشوار ہو جاتا ہے، لیکن سلامتی کی خاطر زندگی کو عذاب بنا لیتے ہیں اور سب کچھ برداشت کرتے رہتے ہیں۔ غزل کی شاعری سلامتی کی شاعری نہیں ہے۔ یہ ان لوگوں کی شاعری نہیں ہے جنہیں جان و دل اور ایمان و آبرو عزیز ہے۔ یہ ان لوگوں کی شاعری ہے جو

گلیوں میں گھروں کو لٹاتے ہیں، اور عزت و ناموس کا نیلام کرتے ہیں۔ گردار کی پرکھ سلامتی کی دیواروں میں نہیں، خوف و خطر کے بھنور میں ہوتی ہے۔ تخیل انجان اجنبی فضاؤں کو کھنگالتا ہے۔ تلاش گناہم جزیروں کی طرف کشتیوں کا رخ موڑ دیتی ہے۔ تجربہ اپنی برہنہ کھال پر نامعلوم اور نامانوس کا گھاؤ جھیلتا ہے۔ تخلیق مہم جو، مہم کش، اور مہم ساز ہوتی ہے۔ اثرات کا ایسا فون کہ موج ہوا میں خفیف سی خنکی بڑھ جانے پر ٹانگیں میانوں میں لرزے لگیں، نفسیاتی بیماری نہیں تو اور کیا ہے۔ سوسان لینگز نے بتایا ہے کہ اثرات سے ادبی تحریکیں پیدا نہیں ہوتیں۔ اثرات تو صرف اس بیج کی نشوونما کرتے ہیں جو پہلے سے زمین میں موجود ہوتا ہے۔

یہ ایک بہت ہی نازک اور پیچیدہ مسئلہ ہے کہ آیا تنقید ان رجحانات کا تجزیہ ہوتی ہے جو ادب میں جاری و ساری ہوتے ہیں، یا ادب ان رجحانات کو اپناتا ہے جو بساط نقد پر سرگرم کار ہوتے ہیں۔ کیا تنقید کو چاہیے کہ فلسفہ، مذہب، سائنس اور کلچر کے عظیم خیالات کو موضوع بحث بنائے تاکہ یہ خیالات سماج کی دانشورانہ فضا کے عناصر ترکیبی بنیں، اور اس طرح فنکارانہ تخیل کے لیے تخلیقی مواد کا سرمایہ بہم پہنچائیں۔ یہ ہے وہ سوال جو آرنلڈ کی تنقیدیں پڑھ کر پیدا ہوتا ہے۔ میری ذاتی رائے یہ ہے کہ اس خیال میں جزوی صداقت ہے۔ ادبی تنقید تخلیق کا سرچشمہ نہیں، البتہ فنکارانہ تخیل کی تربیت میں وہ اپنا تھوڑا بہت عطیہ پیش کرتی ہے۔ فنکار کی تخلیقی صلاحیت کو ڈھالنے اور اسے تب و تاب اور توانائی عطا کرنے میں، اس کی شخصیت، اس کا گرد و پیش، سماجی اور سیاسی حالات، اس کی ادبی روایت اور قومی تہذیب کا ورثہ، دوسرے علوم اور دوسری زبانوں کے ادب سے اس کی واقفیت، اور اپنی پسند کردہ اصنافِ سخن کے معائنہ مسائل میں اس کی حرکی دل چسپی، اور ملک کی عام دانشورانہ فضا اپنا عطیہ پیش کرتے ہیں۔ کسی ایک پر ضرورت سے زیادہ زور دینا مناسب نہیں۔ ہمارے پاس ایسے شواہد بہت کم ہیں جن سے ثابت کیا جاسکے کہ تنقید واقعی کٹی اور ختمی طور پر فنکار کے تخلیقی رویوں کا تعین کرتی ہے۔ ترقی پسند تنقید کی ناک کے نیچے میراجی، راشد، اختر الایمان، مجید امجد، مختار صدیقی، منٹو، غلام عباس، بیدی اور دوسرے بے شمار لکھنے والے ایسا ادب پیدا کرتے رہے جس پر

ترقی پسند خیالات کی پرچھائیاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ہر فنکار اپنی ذات سے ایک اکائی ہوتا ہے اور اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق اپنا راستہ آپ متعین کرتا ہے۔ چونکہ وہ ایک کھلی دانشورانہ فضا میں جیتا ہے اس لیے ادب اور تنقید کے مختلف اثرات اس پر پڑتے ہیں لیکن وہی اثرات بار آور ثابت ہوتے ہیں جو اس کے تخلیقی مزاج کے مطابق ہوتے ہیں۔ نقاد تنقید میں ہر مسئلہ کا محققانہ، عالمانہ اور معروضی تفحص کرتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ تنقید پختہ ذہن اور بالغ نظر لوگوں کے لیے لکھ رہا ہے۔ اسی لیے اسے یہ خوف نہیں ہوتا کہ اس کی تنقید کو پڑھ کر لوگ گمراہ ہو جائیں گے یا اس کے نظریات اور تصورات فنکاروں کو ورغلا کر غلط راستہ پر لگا دیں گے۔ وہ جانتا ہے کہ بالغ نظر فنکار اپنا تخلیقی رویہ آپ متعین کرتا ہے۔ چنانچہ ایسی طفلانہ باتیں مضمحکہ خیز معلوم ہوتی ہیں کہ جدیدیت کے نظریہ سازوں نے نئے فنکاروں کو سماج اور سیاست سے دور کر دیا۔

تنقیدی ذہن کی قدر و قیمت، غیر تنقیدی ذہن سے اسی لیے زیادہ ہے کہ وہ جذبات کو بھڑکانے، سہانے خواب دکھانے اور تعصبات کو پالنے پوسنے والے دل خوش کن خیالات کا آسانی سے شکار نہیں ہوتا۔ تنقیدی ذہن ہر قوم کی آئیڈیولوجی اور ہر قسم کے فلسفہ کا مطالعہ کرتا ہے اور اسے یہ خوف نہیں ہوتا کہ کوئی آئیڈیولوجی اسے بھی اس طرح مغلوب کرے گی جس طرح جاہل عوام کو کرتی ہے۔ فنکار کے لیے تنقیدی نگارشات کا مطالعہ اس وجہ سے ضروری ہے کہ اپنی تمام تخلیقی قوت کے باوصف اگر اس کا ذہن غیر تنقیدی ہے تو اس بات کا امکان زیادہ ہے کہ بہت سے معاملات میں وہ سادہ لوحی کا شکار ہو جائے گا۔ نظر کی دہراکی اور ذہن کی سوفسطائیت اسے پیچیدہ مسائل کے آسان حل تلاش کرنے اور عامیانہ خیالات، ناپختہ احساسات اور سادہ انگاری اور صوبائیت سے محفوظ رکھتی ہے۔ تنقید کا کام عقائد کا کھولنا، قائل کرنا، یا ذہن کی دھلائی کرنا نہیں ہے بلکہ ذہن کو روشن کرنا ہے تاکہ افکار و تصورات کی اصل ماہیت واضح ہوتی رہے۔ نقاد فنکار کا مرشد، سالکِ راہ، استاد یا معلم نہیں ہوتا۔ وہ تو ایک عام قاری کی ترقی یا فتنہ شکل ہے جو ادب کے تجربات کا بیان کرتا ہے اور اُن کی قدر و قیمت کا اندازہ لگاتا ہے۔ فنکار ادب ہی،

نہیں بلکہ خود اپنی تخلیقات کا بھی ایک عام قاری ہوتا ہے۔ یہ سوال بہت اہم ہے کہ فنکار کا ادب کا مطالعہ کیسا ہونا چاہیے، اور ادبی مطالعہ سے بے نیازی کے اثرات اس کے تخلیقی کام پر کیسے پڑتے ہیں۔

جس طرح فنکار ایک بنی بنائی دنیا میں آنکھ کھولتا ہے اور اپنا تخلیقی مواد اپنے گرد و پیش سے حاصل کرتا ہے، اسی طرح وہ اظہار کے وسائل بھی اس فنی اور تہذیبی روایت میں پاتا ہے جو اسے ورثہ میں ملی ہے۔ ان وسائل کو وہ قبول کرتا ہے، ان میں اجتہادی تبدیلیاں کرتا ہے، اور ضرورت پڑنے پر ان سے مکمل انحراف بھی کرتا ہے۔ فنکاری ہنرمندی اور صنعت گری ہے۔ اپنے اوزاروں کو ٹھیک سے استعمال کرنے کی سلیقہ مندی بھی ہے۔ ہر نیا تخلیقی تجربہ ایک نئی مشقِ سخن ہے۔ قادر الکلامی کا ایسا تصور کہ فنکار کو زبان اور اسلوب پر قدرت حاصل ہو گئی ہے، اب وہ ان کی طرف بے نیازی برت سکتا ہے، اور موضوع پر دھیان مرکوز کر سکتا ہے، فن میں MANNERISM کی بدعت کو راہ دیتا ہے۔ اعلیٰ فنکاری کبھی میکا نیکی نہیں ہوتی، قادر الکلامی مشین کی کھٹا کھٹ نہیں ہے کہ شعر طے ہلتے چلے جائیں۔ ہر نظم ایک نئی تخلیق ہوتی ہے۔ اور ایک نئی جانکاری اور جگرکاری کی دعوت دیتی ہے۔ اس نکتہ سے واقف نہ ہو تو بڑے سے بڑا فنکار خود کو دہرانے لگتا ہے۔ لوگ کہتے ہیں اس کے پاس کہنے کو کچھ نہیں رہا۔ ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیے اس نے نیا کہنے کی کوشش کی بھی یا نہیں۔ فن میں تازگی نہ رہے تو پختگی تک اپنی قدر کھودیتی ہے۔ فنکار کی سب سے کڑی آزمائش اپنے احساس کے شعاع کو بھڑکتے رکھنے میں ہے، ورنہ تخلیقی لگن ٹھکن میں بدل جائے گی، اور اعجازِ تخیل صرف شعبدہ بازی کرے گا۔ فنکار کے لیے مشقِ سخن تعلیم اور تربیت کا کوئی ایک مخصوص زمانہ نہیں ہوتا۔ فکرِ سخن کا ہر لمحہ مشقِ سخن کا لمحہ ہے، اور تعلیم و تربیت کا دور پوری زندگی تک پھیلا ہوا ہے۔ تخلیق کے شعاع کو جلتا رکھنے کے لیے مزدور ہی ہے کہ فنکار اپنی ہوش مندی کو مختلف منزلوں اور مقامات سے گزارے، خوب سے خوب تر کی جستجو کرتا رہے، جذبہ تجسس اور تخیل کو کبھی ٹھنڈا پڑنے نہ دے کسی جواب

کو آخری جواب نہ سمجھے اور تادم آخر سوالات کے سلسلہ کو ٹوٹنے نہ دے۔ تعلیم کا مطلب ڈگری لینے اور تربیت کا مطلب استاد کے سامنے زانوئے تلمذ تہہ کرنے سے نہیں ہے حالانکہ دونوں کاموں میں کوئی برائی بھی نہیں ہے۔ سوائے فنکاری کے کسی اور چیز سے سروکار نہ رکھنے کا نتیجہ خود فنکار کے لیے افسوسناک ثابت ہو سکتا ہے۔ انسان کی علمی اور ادبی، تہذیبی اور تمدنی، فلسفیانہ اور دانشورانہ سرگرمیوں کے جھرنے اگر فنکار کے ذہن کو سیراب اور احساس کو شاداب نہ کرتے رہیں تو تخلیقی فن کا سوتہ بھی خشک ہو جاتا ہے۔ فنکارانہ بانجھپن کی وجوہات مختلف ہو سکتی ہیں۔ اُن میں دانشورانہ کم مائیگی، نوجوان فنکاروں کی جواناں مرگی کا بہت ہی واضح سبب رہی ہے۔ ایک پختہ تربیت یافتہ تازہ کار تخلیقی ذہن کی پیدائش کے مواقع مطالعہ کے کمرے میں بہ نسبت ٹریڈ یونین آفس اور کافی ہاؤس کے زیادہ ہی ہوتے ہیں۔ مطالعہ زندگی کے دلکش اور دل فرور ہنگاموں کی صدا اور انکار نہیں بلکہ توسیع ہے۔ یہ کرم کتابی ہی ہوتا ہے جو زندگی کے لیے زیادہ تیار ہوتا ہے کیونکہ شعراء و ادب کے ذریعہ وہ بے شمار تخیلی تجربات سے گزرتا ہے، اپنی ایک زندگی میں ہزار زندگیاں جیتا ہے اور اسی لیے زندگی کی پہنائیوں اور ہنگامہ آرائیوں کی بہتر آگاہی رکھتا ہے۔ جب شاعر کتب بینی کو گھوڑے پر گھاس لادنے کے مترادف سمجھتا ہے اور مطالعہ کا کام نقاد کے حوالے کر دیتا ہے، تو وہ علمی فکری اور تخیلی سرگرمیوں کے اُن شریچوں ہی کو بند کر دیتا ہے جو ذہن کو جوہدت، فکر کو صلابت اور تخیل کو توانائی بخشتے ہیں۔ ادیب کی درگاہ خود ادب ہے۔ فنکار فن کے گمراہ اور اسرار و رموز دوسرے فنکاروں کے فن ہی سے سیکھ سکتا ہے۔ فنکار زندگی کے مطالعہ سے ادب کا مواد حاصل کرتا ہے اور ادب کے مطالعہ سے اس مواد کو برتنے کے آداب سیکھتا ہے۔ فارم کا پورا مسئلہ ادبی روایت سے منسلک ہے، اور روایت کی روشنی ہی میں اسے سمجھا جاسکتا ہے وہ فنکار جو اپنے پیشہ ور اور ہم عصر فنکاروں کے اسالیب سے واقف نہیں وہ اپنا منفرد اسلوب بھی کیسے ایجاد کر سکتا ہے۔ انحراف کے لیے بھی روایت کی ضرورت ہوتی ہے اور اسی لیے ہر اہم اور معنی خیز انحراف روایت کے سلسلہ ہی کی ایک کڑی بن جاتا ہے۔ ایلیٹ نے بتایا ہے کہ روایت محض ورثہ میں نہیں ملتی بلکہ

محنت اور شعوری کوشش سے اسے حاصل کرنا پڑتا ہے۔ فنکار کے لیے ضروری ہے کہ وہ جدید اور قدیم زبانوں کے ادب کے مطالعہ کے ذریعہ اصنافِ سخن، اسالیب اور اظہار کے رنگارنگ طریقوں سے واقف ہوتا رہے۔ یہ دوسرے فنکاروں کا مطالعہ ہے جو فنکار کو بتاتا ہے کہ انہوں نے اپنی جذباتی وارداتوں، اور اندرونی کش مکشوں کے بیان کے لیے کون سی راہ اپنائی۔ وہ جانے گا کہ اسلوب کی کون سی خرابیاں فنکارانہ شخصیت کی کون سی کمزوریوں کا نتیجہ ہیں۔ اگر اسلوب میں جھول اور وضاحت ہے تو شاعر کے پاس تخلیقی مواد کا سرمایہ محدود ہے۔ لہذا پن ہے تو شاعر جذبات میں نظم و ضبط پیدا نہیں کر سکا۔ رقت ہے تو کہیں نرگسیت کی وجہ سے تو نہیں۔ خطابت کہیں اس وجہ سے تو نہیں کہ تخیل کا استعمال انکشافِ حقیقت کی بجائے تبلیغِ حقیقت کے لیے ہو رہا ہے۔ وہ جانے گا کہ بڑے فنکاروں نے اپنے جذبات کو کیسے سنبھالا اور اپنی تخلیقی شخصیت میں رچاؤ اور نیچنگ کی کس طرح پیدا کی۔ اسے معلوم ہو گا کہ جذبہ کے اظہار اور جذباتی بننے میں کیا فرق ہے، سوگواری اور خود ترحمی کے کیا معنی ہیں، اور درد مندی کی قیمت پر صلابت فکر خریدی جا سکتی ہے یا نہیں۔ تنگ اور اسلوب کا مطالعہ اس طرح فنکار کے جذبات کی تادیب بھی کرے گا۔ عام زندگی میں فنکار بھلے اعصاب زدہ اور جذباتی، جھگڑالو اور جھکی ہو لیکن جب وہ کاغذ پر قلم رکھتا ہے تو آدابِ فن اسے آدابِ زندگی بھی سکھاتے ہیں۔ جذبات اُمنڈ اُمنڈ کر آتے ہیں لیکن اب وہ انہیں قابو میں رکھتا ہے، پہلے چھوٹی چھوٹی باتوں پر چراغ پا ہو جاتا تھا اب ٹھنڈے کلیجے سے حقیقت سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ زندگی سملج اور عصری سیاست کے جن مسائل پر وہ کف در دہاں ہو جاتا تھا، وہ اپنی اہمیت کھو بیٹھے ہیں، اور اب تخلیق کے لمحہ میں وہ خیالات اور جذبات اُمنڈے آرہے ہیں، جن کا اُن واقعات سے کوئی تعلق نہیں جو دن بھر اسے الجھاتے رہے ہیں۔ ایسے واقعات در آتے ہیں تو وہ سوچتا ہے وہ یہاں کیا کر رہے ہیں۔ اگر اُن پر طنز کرتا ہے تو دیکھتا ہے کہ طنز بودا تو نہیں۔ اگر اُن کے ہونے میں یا اُن کے بیان میں کوئی حسن کاری نہیں تو روحِ عصر اور عصری آگہی کی پروا کیے بغیر وہ انہیں نکال باہر کرتا ہے۔ اس طرح تنگ اسلوب اور ڈکشن کے معاملات (یعنی اس کا

جمالیاتی شعور) اس کی فنکارانہ شخصیت کی تہذیب کرتے ہیں اور یہ شعور اسے حاصل ہوتا ہے
 اُن چھوٹے بڑے فنکاروں کے مطالعہ سے جو مل جمل کر ادبی روایت کی تعمیر کرتے ہیں۔ ادب
 اور آرٹ سے اس گہرے شوق و شغف کے بغیر اعلیٰ فنکاری ممکن نہیں۔ جہاں آپ نے
 آرٹ کو اپنی زندگی کی ثانوی سرگرمی بنایا آرٹ بھی آپ سے انتقام لیتا ہے اور آپ کو دوسرے
 درجہ کا فنکار بنا کر رکھ دیتا ہے۔ میں بات فنکار کے عالم فاضل ہونے کی نہیں کر رہا، اور
 نام کے آگے ایم اے تو لوگ "بیسویں صدی" کے اوراق ہی میں لکھتے ہیں۔ کہنے کا مطلب
 صرف یہ ہے کہ وہ باتیں جو فنکار کے کام کی باتیں ہیں، اور جو ردیف قافیہ کی ہنرمندی سے
 لے کر زندگی کرنے کے فن تک پھیلی ہوئی ہیں، انہیں سیاسی پمفلٹوں اور نقادوں کی تنقیدوں
 کے ساتھ ساتھ اُن فن پاروں سے بھی سیکھنا چاہیے جو بتاتے ہیں کہ دنیا کے عظیم فنکاروں کا
 انسان اور زندگی کا کیا تجربہ رہا ہے، انہوں نے آدمی کے روحانی اخلاقی وجودی اور سماجی
 مسائل پر کس طرح سوچا ہے، اپنی ذات کو خیر و شر کی رزم گاہ بنانے، جذبہ کے دھارے پر
 بہنے اور احساس کی آگ میں جلنے کے کیا معنی ہیں، اندرونی کش مکش کو چاقو کی دھار کیسے
 بنایا جاتا ہے اور مصلوب مسیح کی درد مندی کا گوہر کون سی موجوں کے طہانچے کھانے کے بعد
 حاصل ہوتا ہے۔ ذہن کی تربیت، جذبات کی تہذیب اور شخصیت کی تادیب کی بہترین درگاہ
 ادب ہے، کیونکہ اس کا تعلق جن انسانی مسائل سے رہا ہے، اگر انہیں آدمی پہچان لے تو
 بہت سے سماجی اور سیاسی بکھڑے پیدا ہی نہ ہوں۔ سیاسی تعصبات کی بنا پر ہمارے بہت
 سے لکھنے والوں نے عالمی ادب کے ایک بڑے ذخیرے کو خود کی ذات پر حرام کر لیا۔ انسانی زندگی
 کی وسیع پہنائیوں کو چند آدرشوں اور عقیدوں میں قید نہیں کیا جاسکتا۔ بودیسم یا ایلیٹ کو پڑھتے
 کا یہ مطلب نہیں کہ آدمی اُن کے جیسی شاعری کرے، یا ان کے اسلوب، طرز اور ٹکنک کو اپنائے،
 یا ان کی ہوش مندی کو اپنی ہوش مندی بنائے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ وہ جانے کہ ان کا درد
 کیا ہے، وہ کس اندرونی کرب کا شکار ہیں، اور اُن کی دل گرفتگی اور درد مندی کی نوعیت کیا ہے،
 دوسروں کے احساس کی نزاکتوں کو سمجھنے کا مطلب ہے اپنے احساس کی آگہی۔ یہ فنکار ہی تو ہے
 جو ہمیں بتاتا ہے کہ ہمارا احساس کتنا سخت اور تنگ ہو گیا ہے، انسانی ہمدردیوں کا دائرہ،

کتنا محدود ہے، اور اپنی اخلاقی پاکیزگی، راست روشی، اور مقدس عقائد اور آدرشوں کی پرستش کے باوجود ہم ایک سخت گیر تندر جہیں اور چڑچڑے کٹھ ملا سے مختلف نہیں بن پاتے۔ فنکار سیاسی آگہی تو ناشتہ کی میز پر حاصل کر لیتا ہے۔ البتہ زندگی اور فن کی آگہی کے لیے اسے فنکاری کو رگ جال سے قریب کرنا پڑتا ہے۔ اس نے اتنا کر لیا تو چوٹی کا اخبار فلمی گانے، تنگ نظر مولوی، اور کافی ہاؤس کی خوش گپیاں اور گالیاں اس کی زندگی کے پیڑن میں اپنا اپنا مقام بنا لیتے ہیں۔ اتنا نہ کیا تو جس چیز کو اس کا مناسب مقام نہیں ملتا وہ فنکار کا فن ہوتا ہے۔

قصہ جدید و قدیم

سوال نامہ رسالہ "تحریک" دہلی

- (۱) جدید ادب، قدیم ادب سے انحراف ہے یا اُس کی بنیادی اقدار کی بحالی؟
- (۲) جدید ادب میں، نئی تبدیلیوں اور موضوعاتی تبدیلیوں کی تناسبی اہمیت کے بارے میں آپ کی کیا رائے ہے؟
- (۳) تنہائی کا احساس صرف صنعتی پھیلاؤ کا ردِ عمل ہے یا یہ ایک تخلیقی ذہن کا ایسا وصف ہے جس کا سماجی نظاموں سے محض نسبتی تعلق ہے؟
- (۴) بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ ہر ادب تبلیغ ہوتا ہے۔ کہیں یہ لوگ تبلیغ اور ترسیل کو باہم غلط ملط تو نہیں کرتے؟ آپ کی اس بارے میں کیا رائے ہے؟
- (۵) جدید ادب کو ایک مدت تک معتبوب کرنے کے بعد ترقی پسند ناقدان اسے ترقی پسندی کی توسیع قرار دینے لگے ہیں۔ اس میں کسی نئے عرفان کو دخل ہے یا یہ پسپائی کا اعتراف ہے؟
- (۶) کیا ملک و قوم کی تعمیر جدید میں ادب کوئی کردار ادا کر سکتا ہے؟ جواب اثبات میں ہو تو اس سلسلے میں ادیبوں کو بھگتی تحریک اور صوفی مت کے شاعروں کی طرح ایک نفسیاتی ماحول تیار کرنا چاہیے یا چند مخصوص لغزوں کو اپنی نگارشات میں جگہ دینا بھی ان کے لیے ضروری ہے؟

(۷) ادب کی تعریف بعض لوگوں نے یہ بھی کی ہے کہ یہ ناپسندیدہ جذبات کے پُر امن اخراج کا ایک ذریعہ ہے۔ اگر ایسا ہے تو اس ادب کو بھی سماجی فریضے کا حامل ماننا پڑے گا جسے بالعموم مریضانہ ادب کہا جاتا ہے۔ آپ کا اس بارے میں کیا خیال ہے؟

آپ کے پیہم اصرار پر سوال نامے پر اظہار خیال کر رہا ہوں ورنہ ایمان کی بات یہ ہے کہ ایم اے کرنے کے بعد طے کیا تھا کہ اب صرف نکیرین کے سوالوں کے جواب دیں گے پتہ نہیں تھا کہ نکیرین بھی مثل اور مخمور کے روپ میں نازل ہو سکتے ہیں۔ میں سوالناموں سے احتراز کرتا ہوں تو اس کی بدیہی وجہ یہ ہے کہ ادبی اور فنی مسائل کے دو ٹوک جواب نہیں ہوتے۔ دو ٹوک جواب پھر ایسے سوالات پیدا کرتے ہیں جن کا جواب دو سو صفحہ کے مضمون ہی میں دیا جاسکتا ہے۔ بات گھوم پھر کر وہیں آن پڑتی ہے کہ کون سی چیز اہم ہے؟ — سوال کا قطعی جواب یا سوال کا ناقدانہ اور عالمانہ تفحص؟

آپ کا پہلا سوال ہے جدید ادب قدیم ادب سے انحراف ہے یا اس کی بنیادی اقدار کی بحالی!۔ میرا خیال ہے انحراف شاعر قدیم ادب سے نہیں کرتا، اس کا انحراف اپنے فوری پیشرووں کے خلاف ہوتا ہے۔ فنکار جب محسوس کرتا ہے کہ اس کے پیش رو جو کچھ لکھ چکے ہیں یا جس انداز سے اس کے بلوغت کے زمانہ تک لکھتے رہے ہیں، وہ اس کے منفرد احساس اور تجربہ کے بیان کے لیے بہت کارگر ثابت نہیں ہو رہا ہے تو وہ انحراف اور اجتہاد سے کام لے کر اپنا راستہ الگ بناتا ہے۔ انحراف اس معنی میں حالاتِ حاضرہ کا رد عمل اور اس کا جواب بھی ہوتا ہے۔ جو نیا رنگِ سخن یا تخلیقی طریقہ کار فنکار ایجاد کرتا ہے وہ اپنے فوری پیشرووں کے رنگِ سخن کی توسیع بھی ہو سکتا ہے، قدیم اساتذہ کے رنگِ سخن کی باز آفرینی بھی اور اس قدر نیا اور انوکھا بھی کہ بالکل انکل، ترنگی اور لامرکز معلوم ہو اور اسے فنکارانہ روایت کی روشنی میں سمجھا تک نہ جاسکے۔ ایلپیٹ نے ٹھیک کہا ہے کہ بڑا فنکار کم سے کم تصرف کے ذریعہ زیادہ سے زیادہ تبدیلی پیدا کرتا ہے، اس کی بہترین مثال ہمارے یہاں اقبال، راشد اور فیض ہیں۔ وہ بڑی آسانی سے مرکزی شعری روایت کا حصہ بن گئے ہیں۔ چونکہ دنیا میں کوئی چیز بالکل نئی نہیں ہوتی اس لیے بظاہر بالکل نئے اور انوکھے تجربات بھی روایت میں اپنا سراغ رکھتے ہیں۔ کانگریٹ

شاعری کو لیجیے۔ نظم پڑھنے کی نہیں دیکھنے کی چیز ہے۔ یعنی ڈرائنگ روم میں گلدان کے پاس نظم بھی تراشیدہ یا تراشیدہ کندے کی طرح بھی ہوئی ہے۔ آپ اسے دیکھیے، آنکھوں آنکھوں میں معنی سمجھیے اور جمالیاتی حظ اٹھائیے۔ تجربہ نیا ہے لیکن اتنا بھی نیا نہیں کہ قدیم ادب میں اس کا سراغ نہ ملے پہلے ایسی نظمیں لکھی جاتی تھیں کہ مثلاً مصرعوں کی ترتیب اڑتے کبوتر کے دو پر یا ALTAR یا صراحی یا جام کی شکل بناتی تھی۔ جدید غزل ایک معنی میں غزل کے آرائشی اسلوب سے زیر دست انحراف ہے۔ لیکن اگر آپ رنگِ ناسخ اور رنگِ حرات اور رنگِ غالب کی توسیع کہنا پسند نہ کریں تو اس کو VUGARIZATION

کہہ لیجیے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ انحراف کس کے خلاف ہے اور باز آفرینی کو نئے رنگ و آہنگ کی ہے، اور توسیع میں نقل کا عنصر کتنا اور اجتہاد کا کتنا ہے اور اٹکل تجربہ میں عجزِ تخیل کی کمی کو شعبہ بازی سے پورا کرنے کی کوشش کتنی ہے، یہ ایسے مسائل ہیں جنہیں نظری مباحث کے ذریعہ سلجھایا نہیں جاسکتا۔ ادب کو عملی تنقید کی لیبارٹری میں کھینٹنا پڑے گا اور تجربہ اور تحلیل کے ذریعہ ثابت کرنا پڑے گا کہ فنکار آڑی ترچھی لکیریں اس لیے بنا رہا ہے کہ سیدھی لکیر بنانے پر قادر نہیں، اور بے معنی شاعری کو آرٹ اس لیے کہہ رہا ہے کہ وہ بے معنی، معنی دار، مبہم اور NON-SENCE شاعری کے نازک فرق کو سمجھ نہیں پا رہا۔

اور پھر سوچئے کہ قدیم ادب عقائد، اقدار اور اصولوں کی کوئی جامد اکانی نہیں۔ بلکہ تخلیق کا ایک عمل مسلسل ہے۔ قبول و استرداد، عمل اور رد عمل، روایت اور بغاوت یا توازن پاکر اسے کھولنے، اور پھر نیا توازن پیدا کرنے کی ایک مسلسل کش مکش کے ذریعہ قدیم و جدید نظریہ شعر کی تشکیل ہوئی ہے۔ قدیم ادب مذہبیہ اور المیہ بھی رہا ہے، اخلاقی اور تعلیمی بھی، سیاسی اور مقصدی بھی رہا ہے اور سیکولر اور مذہبی بھی۔ کون سے اقدار کی ہم بحالی کر رہے ہیں؟ فارسی کی صوفیانہ شاعری نہ ادب برائے ادب ہے نہ ادب برائے زندگی بلکہ ادب برائے تصوف برائے شعر گفتن خوب ہے۔ کیا شاعری کی صوفیانہ روایت کی باز آفرینی ممکن ہے؟ حضرت امجد حیدر آبادی اور حضرت آسی کا کلام بتا دے گا کہ روایت کو از سر نو زندہ کرتے ہیں فرسودگی اور پیش یا افتادگی کے کون سے خطرات لاحق ہوتے ہیں۔ ایلپٹ کی شاعری تے دو و جدید میں

مذہبی شاعری کے نئے امکانات پیدا کیے ہیں۔ لیکن ڈانٹے اور میٹا فیزیکل شاعروں کے اثرات کے باوجود ایلٹ کا طریقہ کار بالکل نیا ہے۔ عمیق حنفی نے صصلۃ البحر کے ذریعہ ایک لامذہب دور میں اپنے مذہبی احساس کو سنبھالنے کی کوشش کی ہے۔ یہ نظم جو مجھے ذاتی طور پر بہت پسند ہے قدیم مذہبی اور صوفیانہ شاعری کی کس روایت کی باز آفرینی ہے؟ ادبی تاریخ کی سب سے بڑی بغاوت رومانی بغاوت ہے لیکن کیا رومانیت ادب کا آخری طاقتور رجحان تھا؟ کیا رومانیت و کٹورین عہد میں محجّر نہیں ہو گئی؟ ایلٹ نے اس الجلی رومانیت کے خلاف بغاوت کی اور میٹا فیزیکل شاعروں کے کڑے دانشورانہ اسلوب اور فکر و جذبہ کی اکائی کو اپنا کر ایک نئی کلاسیکیت کی بنیاد رکھی۔ لیکن کیا ایلٹ واقعی کلاسیکی ہے یا یوں کہیے کہ محض کلاسیکی ہے؟ کیا فرانسیسی علامت پسندوں کے اثرات کے ذریعہ اس کے یہاں رومانی رویے عود کر نہیں آئے؟ اس میں شک نہیں کہ ہیوم اور پائونڈ کا امیجرم رومانیت سے برگشتہ خاطر تھا، لیکن کیا امیجسٹ شاعری کے نونے ورڈز و تھ اور کیٹس کی یاد دلاتے ہیں یا نو کلاسیکی پوپ اور ڈرائیڈن کی؟ شعری پیکر ٹھوس بنا لیکن کیا رومانیوں کی حسی شاعری ٹھوس نہیں ہے؟ کہنے کا مطلب یہ کہ رد عمل بھی محض صاف ستھرا اور چمکدار رد عمل نہیں ہوتا۔ افسانوں کی دنیا کی بات لیجیے۔ منٹو کی حقیقت نگاری پریم چند کی آدرش وادی اور کرشن چندر کی رومانی حقیقت نگاری کا رد عمل ہے اور اس سے ایک قدم آگے ہے۔ منٹو کے یہاں نہ تو داستانوں کی اقدار کی باز آفرینی ہے نہ نذیر احمد کے مقصدی اور تعلیمی طریقہ کار کی یہ صحیح اور درست اجتہاد ہے کہ اپنے اور دوسروں کے لیے تخلیق کے نئے امکانات پیدا کرتا ہے کرشن چندر کی مقصدیت بالآخر انھیں مصوّر غم کے قریب کر دیتی ہے۔ جب ضرورت تھی تب کرشن چندر نے اجتہاد نہیں کیا اور اپنے رومانی اسلوب کو ایک نیا موڑ نہیں دیا۔ اگر وہ پیچھے مڑ کر دیکھتے کہ مقصدیت اور جذباتیت نے مصوّر غم کے ادب سے کیا سلوک کیا ہے، اور ادب لطیف کے انشائیوں کی کیا حدود ہیں تو وہ رگ جاتے اور اپنے اسلوب اور طریقہ کار کے بہترین عناصر کو مل کر ایک نئی حقیقت نگاری کی داغ بیل ڈالتے اور شاید ہر من ہمیں آندرے ژید، ژاں ژیرولٹو، سٹائن بک، انتھونی پاویل، لارنس ڈول، ولیم گولڈنگ، اور نیوبائی کی طرح غنائی

اور مثیلی ناول، یا غنائی حقیقت نگاری کے اسالیب کی بنیاد رکھتے فنکار کے لیے تخلیق فن کے وقت جتنا غیر شعوری ہونا ضروری ہے، اتنا ہی اپنے فن کے متعلق اسے باشعور ہونا بھی ضروری ہے۔ فن اور احساس کے مقامات ہوتے ہیں۔ منزل نہیں ہوتی۔ تخلیقی توانائی کی ضمانت احساس کا سفر مسلسل ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ واماندگی شوق پناہیں تراشتی ہے، لیکن پناہیں تراشنے کا عمل شوق کے سفر کی نشانی ہے۔ یہ کام بھی نہ ہوا تو شوق واماندہ نہیں ہوتا رہتا ہے بڑا فنکار مقامات میں قید نہیں۔ معمولی فنکار ترقی پسند یا جدید فنکار کے طور پر پیدا ہوتا ہے اور ترقی پسند اور جدید فنکار کے طور پر ہی جاں بحق ہوتا ہے۔ فن کی دنیا میں ایسی ثابت قدمی احساس کو محدود کرتی ہے۔ بڑا فنکار احساس کی زیادہ سے زیادہ سطحوں کو متاثر کرتا ہے اور تراشیدم، پرستیدم شکستم کے عمل مسلسل سے گزرتا ہے۔ پریم چند اور منٹو دونوں بڑے افسانہ نگار ہیں کہ کفن بہتک کے ساتھ ہاتھ ملاتا نظر آتا ہے، دونوں کے یہاں قدیم کی باز آفرینی نہیں بلکہ نئی جولانگاہوں کی تلاش ہے۔ پریم چند اور منٹو دونوں کا طریقہ کار تخلیق کے زیادہ سے زیادہ امکانات پیدا کرتا ہے، کیونکہ کسی ایک اسلوب، ایک تکنیک، ایک MANNERISM کا شکار نہیں وہ ہر موضوع کو اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔ یہ طریقہ کار شیکسپیر، بالزاک، ٹالسٹائی، چیخوف، اور ڈکنس کا ہے۔ ایک معنی میں دیکھئے تو جدید فنکار کا تخیل اُن فضاؤں میں پرواڑہی نہیں کر رہا جہاں دھنک کے سات رنگ ٹوٹتے ہیں اور ہمہ رنگ زندگی اپنی تمام پہلو داری کے ساتھ اپنے جلوے بکھیرتی ہے۔ بیکٹ سب کچھ سہی لیکن شیکسپیر اور ٹالسٹائی کے مقابلہ میں کتنا محدود ہے شیکسپیر ایک حکایت لے کر کنگ لیر تخلیق کرتا ہے۔ انتظار حسین جاتک کتھا کی حکایت لے کر ایک جدید دل چسپ اور معنی خیز حکایت تخلیق کرتے ہیں، لیکن حکایت کا یہ آرٹ شیکسپیر کے ڈرامے کی مانند فکشن کے آرٹ کی توسیع نہیں تحدید ہے، کیونکہ فکشن نے حکایت، کہانی، رزمیہ داستان، ردمان، اور ناول کی جن ارتقائی منزلوں کو طے کیا ہے، اُن سے صرف نظر کر کے انتظار حسین ابتدائی اور غیر سفسطائی خاکہ کی بازیافت کرتے ہیں۔ توسیع جاس کی یو بیسز ہے، تھامس مان کی یوسف کی کہانی ہے۔ انوی کا انتی گونی ہے۔ شا کا سینٹ جان ہے، سارتر کا FLIES ہے، ٹرید کا تھیسس ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ فنکار قدیم ہی نہیں بلکہ قدیم ترین اسالیب سے استفادہ کرتا ہے۔ انھیں از سر نو زندہ کرتا ہے، اُن سے نئے کام لیتا ہے لیکن اس طرح کہ وہ ایک

نیا رنگ و آہنگ پا کر ایک نئی تخلیقی سمت کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور اس کے تخیل اور فن کے لیے ایک نیا چیلنج پیش کرتے ہیں۔ ورنہ اس کا فن ماضی کی صدائے بازگشت بن جاتا ہے اور پرانے فارم میں ڈھلا ہوا جذبہ بھی پُرانا نظر آتا ہے۔ اس کی عبرت ناک مثال سمبالزم کے نام پر لکھی جانے والی جدید ALLEGORIES ہیں۔ شاعر سمجھتا ہے کہ وہ علامتی نظم لکھ رہا ہے لیکن ہوتی ہے وہ تمثیل، یا پھیلا ہوا استعارہ۔ تمثیل کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس کی دانشورانہ دیواریں اتنی سنگین ہوتی ہیں کہ جذبہ نالہ بے اختیار بلبلی کی مانند شعر میں ڈھل ہی نہیں پاتا۔ تمثیل میں شعور کا عمل دخل بہت زیادہ ہوتا ہے، جب کہ علامات کی تخلیق کا پورا بار لا شعور سنبھالے ہوتا ہے۔ شاعر کی نظر پتھروں کے شہر، روح کے صحرا، دل کے شمشان پر اس قدر مرکوز ہوتی ہے کہ ان تصورات سے منسلک خیالات ہی سے نظم کا تار و پود تیار ہوتا ہے اور جذبہ جسے تند و تیز و شدید ہونا چاہیے خیالات کے حصاروں میں سرد پڑ جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ فنکار اپنے لیے جس قسم کا رول اختیار کرتا ہے اسی رول کی مطابقت سے ماضی کا ادب ڈھلے ڈھلائے اظہار بیان کے پیمانے سے فراہم کرتا ہے۔ معلم اخلاق کا بقراطی رول تمثیل اور اخلاقی حکایات کے پیمانے انتخاب کرتا ہے۔ یہ اجتہاد نہیں رجعتِ فقہری ہے۔ خلاق ذہن ماضی کے ادب سے ایک رنگ اڑاتا ہے اور ہزار رنگ پیدا کرتا ہے۔ کوئی بھی بڑا فنکار ماضی کے ادب سے نہ تو کوئی مطلق قدر لیتا ہے نہ کوئی تمام و کمال اسلوب۔ کسی زمانہ میں ہم نے رنگ میر زندہ کیا کہ میر کا دکھی احساس اور فقیرانہ لب و لہجہ ہمارے تنہائی اور جلا وطنی کے تجربہ کے لیے زیادہ سازگار تھا۔ اقبال اور غالب سے صرف نظر کیا کہ افکار کی دار و گیر کے ہاتھوں پارہ پارہ ذہن کے لیے متاع درد متاعِ فکر سے زیادہ گراں قدر معلوم ہوئی۔ اس عمل کو قدیم ادب کے اقدار کی باز آفرینی کہنا ٹھیک نہیں۔

اپنی بات کو جاری رکھتے ہوئے آپ کے دوسرے سوال یعنی ہیئتِ تبدیلیوں کی تناسبی اہمیت کو سمیٹنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ جدید شاعری اور فنکشن میں اسطور کے چرچے بہت عام ہیں۔ ایلپیٹ نے پولیسر پر تبصرہ کرتے ہوئے بتایا تھا کہ دورِ جدید کے انتشار کو فنکارانہ فارم عطا کرنے میں اسطور بہت سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ لیکن اساطیر کا استعمال قدیم ادب میں بہت کثرت

سے ہوا ہے۔ سپنسر، ملٹن، کیٹس، شیلی سب نے یونانی اساطیر سے کام لیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں اساطیر بطور تعلیمات یا بطور شعری زیبائش یا تاریخی مواد کے استعمال ہوئے ہیں جب کہ جدید فنکار کا رویہ اسطور کو شعری ساخت و بافت میں علامتی انداز سے اس طرح سمونے کا رہا ہے کہ اسطورہ صرف جدید صورتِ حال کا ترجمان بنتا ہے بلکہ اس کی مدد سے جدید و قدیم متوازی خطوط پر حرکت کرتے نظر آتے ہیں، اور ماضی کے آئینہ میں حال کو دیکھا جاسکتا ہے اور دونوں کے تضاد کو شدید اور معنی خیز بنایا جاسکتا ہے یہاں بھی قدیم ادب کے اقدار کی باز آفرینی نہیں ہے بلکہ ایک نئے تخلیقی رویہ کی طرف پیش قدمی ہے۔ عمیق حنفی کی نظم ”سندباد“ جس کے بعض حصے اچھی شاعری کا نمونہ ہیں اسطور کا تخلیقی استعمال نہیں کر سکی۔ سندباد نظم کے

STRUCTURE کا جزو لا ینفک نہیں بنتا۔ اس کا کردار اور اس کی شخصیت ماضی کی دانشمندی کی ایسی علامت نہیں بنتی جس کی روشنی میں حال کے تضادات اور پیچیدگیوں کو بہتر طور پر سمجھا جاسکے۔ یہ کام ایلپیٹ ٹائریسیاز سے لے سکا ہے۔ موضوع اور ہیئت کے تناسب میں اپنے ایک مضمون میں جو حال ہی میں ”جواز“ میں شائع ہوا ہے بحث کر چکا ہوں۔ میں دونوں کی ثنویت کا قائل نہیں اور محسوس کرتا ہوں کہ جدید شاعری اگر جدید دور کی ترجمان ہے تو اس پورے مواد کی مناسبت سے جو جدید دور شاعر کو فراہم کرتا ہے اس کا فارم، یعنی ڈکشن اسلوب اور خارجی ہیئت میں بنیادی تبدیلی کا ہونا لازمی ہے۔ ہم نے فارم کو محض خارجی ہیئت سمجھا اور تکنونی اور گول نظمیں لکھنے لگے حالانکہ تبدیلی کی ضرورت اسلوب اور ڈکشن میں زیادہ تھی۔ اور شعر کے عروضی نظام اور آہنگ کو زیادہ جدید یا قی بنانا ناگزیر تھا۔ بعض نئے شاعروں مثلاً عین حنفی، کمار پاشی، شہر پار، محمد علوی وغیرہ نے اس طرف پیش قدمی کی اور یہی اردو کی جدید شاعری کا طرہ امتیاز ہے۔ نام گنانے میں دار پر چڑھنے کا خدشہ ہے اور جو نام بتائے ہیں وہ سربراہ ہیں سرفہرست نہیں۔ اگر آپ اس مسئلہ پر سوچیں کہ ان شاعروں کے یہاں انیس، اقبال اور جوش کا فارم نہیں جو ترقی پسندوں کے یہاں ملتا ہے تو آپ کو پتہ چلے گا کہ شاعر شاعری سے تعمیر جہاں کا کام کم اور شکست ذات کا اظہار زیادہ کر رہا تھا۔ یہی نہیں بلکہ وہ دنیا کو بد لنے سے پہلے دنیا کو سمجھنے، دنیا کا مشاہدہ کرنے اور اسے شاعری میں برتنے کے امکانات سے زیادہ سرگرم

رکھے ہوئے تھا۔ یہاں لوگوں سے مخاطب نہیں بلکہ لوگوں میں گم شدگی ہے۔ بھیڑ میں کھو کر خود کو پانے کی کوشش ہے۔ تخاطبی یا تلقینی شاعری جن چیزوں کو آنکھ بھر کر دیکھنے کی مہلت نہیں دیتی تھی ان پر نگاہ شوق مرکوز کرنے کی تڑپ ہے۔ حقیقت کا شاعرانہ یا دل پذیرانہ بیان نہیں بلکہ شعری تخیل کے ذریعہ حقیقت کا انکشاف ہے۔ اسی قسم کی اور بہت سی باتیں جدید شاعری کے متعلق کہی جاسکتی ہیں لیکن یہاں اس کا موقعہ نہیں کہ میں جواب سوال کو جواب مضمون بنانا نہیں چاہتا۔ البتہ یہ اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ ہمارے جدید شاعروں کا کام واقع ہونے کے باوصف عالمی ادب کے تناظر میں محدود ہے۔ مغرب میں جدیدیت کا بڑا کارنامہ تھیٹر میں ہے اور ہمارے یہاں تھیٹر نسر وان جی آرام کے بعد ہنوز آرام ہی کر رہا ہے۔ مغرب میں ناول کے تسلیم شدہ فارم میں جدید احساس کی ترجمانی کے علاوہ نئے قسم کے تجرباتی ناولوں کا ایسا ذخیرہ سامنے آیا ہے کہ مجھ جیسے فکشن کاروائیتی ذوق رکھنے والے لوگ اس کی طرف نظر کرنے سے بھی گھبراتے ہیں۔ جو گند رپال نے نئی طرز کے مختصر ناول لکھے ہیں لیکن ان کے پڑھنے کے لیے عمر طویل اور صبر ایوب کی ضرورت ہے۔ قاضی عبدالستار میں غیر معمولی تخلیقی صلاحیت ہے۔ اتنی غیر معمولی اس قدر غیر اکتسابی کہ ودیعت خداوندی معلوم ہوتی ہے۔ میں نہیں چاہتا کہ جس مزاج کی وہ کہانیاں لکھتے ہیں اس سے مختلف مزاج کی وہ لکھیں لیکن یہ کہانیاں جدید دور میں جدید آدمی کے زندگی کے تجربہ کا بیان نہیں۔ وہ ایک مستی ہوئی تہذیب کا لوحہ ہیں جو اپنی جگہ اہم ہے اور اس لیے بھی قابل قدر کہ اردو میں المیہ کی طرف سنجیدہ پیش قدمی ہے۔ قاضی صاحب کو اسی راہ پر آگے بڑھتے رہنا چاہیے اور کہانی اور کردار پر اپنی گرفت مضبوط کر کے ایک مخصوص تہذیبی اور تمدنی پس منظر میں المیہ کے امکانات کو زیادہ سے زیادہ کھنگالنا چاہیے۔ نہ میں ایلٹ ہوں نہ قاضی صاحب کو کالرج سمجھتا ہوں لیکن ایک طنز آلود شوخی طبع کے تحت ہی سہی مجھے یہ دوستانہ مشورہ دینے کی اجازت دیجئے کہ قاضی صاحب کے لیے اردو شاعری میں قنوطیت اور مہندوستانی جمالیات اور ترقی پسند کائناتوں کی رپورٹ سے زیادہ جو چیز مفید ثابت ہو سکتی ہے وہ الزبتھین عہد کے ڈرامے، بالزاک کے ناول اور دوسرے عظیم تخلیقی کارنامے ہیں۔ تخلیقی ادب کے گرفتکار دوسرے عظیم فن پاروں ہی سے سیکھتا ہے۔ جمالیات اور بعد طبعیات

سے نہیں۔ کارخانہ قدرت سے جو نعمت تخیل انھیں ودیعت ہوئی ہے وہ تاریخی ناولوں پر ضائع کرنے کے لیے نہیں، اور جدید دور میں تاریخی ناول لکھنے کا کیا انداز ہوتا ہے وہ بھی انھیں قلابیئر تھیدا اور رابرٹ گرینڈ سے سیکھنا چاہیے۔ میں نے اپنے عہد کے بہترین دماغوں کو تباہ ہوتے دیکھا ہے اور میں نہیں چاہتا کہ کمرشن چندر کے بعد کسی اور خلاق ذہن کی تباہی کا زخم برداشت کروں۔ یہی بات میں بہت سے جدید افسانہ نگاروں کے متعلق کہنا چاہتا ہوں لیکن گنجائش نہیں ہے۔ نثری شاعری کو شاعری اور شاعرانہ افسانہ کو افسانہ ثابت کرنے کا مجھ میں فقیہانہ حوصلہ نہیں ہے۔ باسٹارڈ کامیڈی کی طرح ادب کی یہ باسٹارڈ اصناف ہیں۔ اٹھارویں صدی کی اس SENSIMENTAL کامیڈی کو گولڈ سمتھ نے باسٹارڈ کہا تھا جسے لوگ ہنسنے کی غرض سے دیکھنے جاتے تھے لیکن رو کر نکلتے تھے۔ خلیل جبرائیل نے جدیدیت سے نہ ترقی بلکہ رجعت اور انحطاط ہے۔ فلسفیانہ تفکر اگر افسانہ کو ادب لطیف کی نوع کا انشائیہ بناتا ہو تو کم از کم فکشن میں غیر شخصی آرٹ کے طریقہ کار پر ہمیں زیادہ سنجیدگی سے سوچنے کی ضرورت ہے۔ اس آدمی کے لیے شخصیت سے گریز ناگزیر بن جاتا ہے جو فنکار کی بجائے رشی، مونی، ساونت اور عہد نامہ عتیق کے پیغمبروں کی جلالی شان لیے ہوئے ہو۔ ادب کے معاملہ میں میں تو اس قدر زمینی واقع ہوا ہوں کہ حاضری ڈانٹے گوسٹے اور اقبال کے دربار میں دیتا ہوں لیکن اپنی ذات کو فنا کرتا ہوں شیکسپیر ورڈزور تھ فیض اور منٹو کی دنیاؤں میں۔ یہ ممکن ہے کہ فنکار ولایت کے مقام کو پہنچ جائے تو زمرینہ اولاد کے لیے میں اس سے سفارش کراؤں۔ لیکن لوریوں کے لیے تو مجھے اسی فنکار کی طرف رجوع ہونا پڑے گا جو گیتوں کے بار بنتا ہے۔ ذرا اور ڈنڈور تھ اور فراق کو دیکھیے۔ کبھی کبھی تو تخیل اس مقام پر پہنچتا ہے جو روحانی مکاشفہ کا مقام ہے لیکن شاعری کی قیمت پر انھیں نردان کا سودا پسند نہیں۔ رسول اللہ کی طرح معراج سے پھر زمین کی طرف لوٹ آتے ہیں۔ راں بونے بھی الفاظ کے ذریعہ حقیقت مطلق کے عرفان کی کوشش کی تھی۔ انجام ہمیں معلوم ہے۔ ”جو میں دیکھنے والیاں“ آج بھی اس کا سب سے درد انگیز تخلیقی کارنامہ ہے۔ منٹو کی طرف نظر کیجیے۔ آنکھوں میں عرفان کی چمک اور دل میں ہڈیوں کو پگھلا دینے والے ماورائی کرب کی آگ ہے۔ حسن عسکری اور ندا فاضلی — ایک

دانستہ اور دوسرا شاید نادانستہ طور پر، منٹو کو صوفی کہہ گئے۔ بات صوفی صدی درست ہے لیکن آرٹ کا معجزہ دیکھیے۔ مسیح کی درد مندی اور بدھ کے کرونا کا اظہار منٹو کے یہاں کہاں ہوا ہے؟ سوگندھی کی کھولی ہیں۔ الفاظ کے ذریعہ راں بو حقیقت مطلق کو نہ پاسکا۔ غیر شخصی آرٹ کے طریقہ کار کے ذریعہ منٹو جان گیا کہ نفی ذات کا اعلیٰ ترین مقام کونسا ہے۔ فن کی —

DYNAMICS بھی اتنی ہی اہم ہیں جتنے کہ سلوک کے مدارج: صوفی اور شاعر دونوں مدرسہ سے باہر نکل کر تجربہ کی آگ میں جلتے ہیں اور گلزار میں بدلتے ہیں۔ ہمارے دور کا

المیہ دیکھیے کہ فنکار نہ صرف مدرسوں میں داخل ہوئے بلکہ فن کے آداب چھوڑ کے مدرسہ کے آداب اپنائے۔ مدرسہ کی دنیا ریڈر شپ، سکا لرشپ، پی ایچ ڈی کے مقالوں اور مہیڈ

آف دی ڈیپارٹمنٹ کی نثری نظموں پر وجد کرنے کی دنیا ہے اور فن کی دنیا — سوز و ساز و درد و داغ۔ اس بانورے کی دنیا جو کہانی کا مسودہ لیے شراب کی ایک بوتل کے لیے

چودھریوں کے آستانوں کی خاک چھانتا پھرتا ہے۔ فن کا رومانی اور فنکار کا بوسیمیں تصور مجھے پسند ہے۔ وہ آدمی مجھے پسند ہے جو خلعت شاہانہ اور دستار فضیلت کی دنیا میں

ہتھیلی پر سر رکھ کر بات کرتا ہے۔ بعینہ اس بچہ کی مانند جو ملبوساتِ فاخرہ کے ڈھیر پر رہنے پر اڑ گیا ہو۔ سرخ ہو یا سبز، زرد ہو یا کیسری وردی پوشی سے انکار فنکار کی تخلیقی شخصیت

کو زبید دیتا ہے۔ ہماری دنیا نے فنکار کو ”ہموار“ کرنے کے بے شمار ہتھکنڈے ایجاد کیے ہیں خوش نصیب ہے وہ آدمی جو اپنی نظر کی انفرادیت اور تخیل کی پاکیزگی کو محفوظ کرے۔ مدرسہ زندہ

ادبی تصورات اور توانا تخلیقی رجحانات کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے وہ آپ دیکھنا چاہیں تو ہماری تنقید پر نظر کیجئے۔ علامت اور اسطورا بھی جوان بھی نہیں ہونے پائے تھے کہ چاک کے

غبار میں اُن کی سانس اکھڑ گئی۔ کیسے سکوں کی یاس آنے لگی ہے ان لفظوں سے۔ بہت سے نقاد شاعر بھی ہیں لیکن اُن کی تنقیدیں وہی مولا بخش ہاتھی کی الشکر کھی چال چلتی ہیں جو اُن

جسٹ وریز رگوں کا خاصہ ہے جو سونڈ سے سر پر گھاس ڈالتے ہیں۔ کیا ڈرائیڈن کا لرج درڈنور تھ، شیلی، آرنلڈ، ایللیٹ اور حالی نے جو نقاد و فنکار دونوں تھے ادب اور آرٹ

کے مسائل پر اُسی انداز سے غور کیا تھا جس انداز سے ہمارے احباب لکھ رہے ہیں؟ —

پتہ نہیں کون سے جلالی بزرگ کی بددعا ہے کہ ہمارے یہاں جو بھی نقاد پیدا ہوتا ہے بقراط ہی پیدا ہوتا ہے۔ ادب کو ادب کے طور پر اور ادب کو ادب کے حوالے سے سمجھنے کی تو ہم صلاحیت ہی گنوا بیٹھے ہیں۔ اقتصادیات اور سماجیات کا غلبہ کم ہوا تو نفسیات اور
POPULARIZERS
انتھروپولوجی نے دھاوا بولا۔ ہمارا دور علم کے پھٹاؤ کا دور ہے۔

نے فلسفہ اور نفسیات کو اتنا ہی عام کر دیا ہے جتنا کہ پکوان کی کتابوں نے مغلائی کھانوں کو ہر گنوار جب مرغ مسلم کھانے لگے تو مہذب آدمی اپنے دسترخوان پر چٹخارے اور دکھاوے کا اہتمام نہیں کرتے WHOLE SOMENESS پر زیادہ اصرار کرتے ہیں۔ یہی محولہ بالا انگریزی لفظ جسے کاتبوں کے خوف سے دوسری بار لکھنے کی ہمت نہیں کرتا ادبی نقاد کا حصہ حصین ہے کہ ادبی نقاد مذاقِ سخن کو سنوارنے کا جو کام کرتا ہے وہ فلسفہ کے پروفیسروں اور نفسیات کے ماہروں کے بس کا روگ نہیں۔ علمائے کبار یہ بتا سکتے ہیں کہ اقبال کے فوق الانسان کے تصور کے عناصر ترکیبی کے ماخذات کیا ہیں۔ ادبی نقاد یہ بتاتا ہے کہ اقبال کی شاعری اگر قابل قبول ہے تو وہ فوق الانسان کے تصور کی وجہ سے ہے یا اس کے باوصف۔ ادبی نقاد کا اہم کارنامہ یہی ہوتا ہے کہ وہ اپنی ناقدانہ بصیرت سے ایک فنکار یا فن پارے میں یا توازنِ سرِ نودل چسپی پیدا کرتا ہے یا جودل چسپی لوگوں کو ہوتی ہے اسے برقرار رکھتا ہے اور اسے نئی تازگی وسعت اور شدت بخشتا ہے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب نقاد کی نظر ادب پر مرکوز ہو۔ ہمارے نقاد نظر کو پریشان کرتے ہیں۔ ایک فنکار کو دوسرے فنکار کے حوالے سے نہیں بلکہ فلسفی کے حوالے سے پڑھتے ہیں۔ فیض کی غنائیت کو عظمت اللہ خان، اختر شیرانی، حفیظ جالندھری یا دوسرے مشرقی اور مغربی غنائی شاعروں کی روشنی میں پرکھنے اور اس کی امتیازی صفات کی نشاندہی کرنے کی بجائے وہ یہ دیکھتے ہیں کہ فیض میں ماہِ کسرم اور روحِ عصر کی ترجمانی کیسی ہے۔ یہ کام آسان ہے کہ سیاسی پمفلٹ، عصری تاریخ، اور افکار و تصورات کی مقبول عام کتابیں پڑھنا اتنا مشکل نہیں جتنا کہ عظیم فنکاروں کے عظیم تخلیقی کارناموں کا جزر و سر اور تنقیدی مطالعہ کرنا۔ تنقید میں علم سے زیادہ بصیرت اور ذہانت سے زیادہ دانشمندی کی قیمت ہے اور یہی وہ نکتہ ہے جس سے نہ تو ہمارے معلم نقاد واقف

ہیں نہ ریڈیو اور جرئلزم کے چرب زبان صحافی نقاد۔ اس میں شک نہیں کہ تنقید کا دوسرے دانشورانہ علوم سے گہرا تعلق ہے لیکن اگر نقاد کے قدم ادب کی سرزمین پر مضبوطی سے جمے ہوئے نہیں ہیں تو فلسفہ نفسیات اور انتھروپولوجی کی فضاؤں میں پروانہ پر خطر ہے کہ ان علوم کے سورج کی تپش سے فن پارے موم کے نازک کھلونوں کی مانند پگھل جاتے ہیں اور اپنی ہیئتِ حسن کھو کر ایک ایسے لعوب کی شکل اختیار کر لیتے ہیں جسے آسانی سے نقاد کے نفسیاتی یا کسی اور نظریاتی تصور کے بیجے میں ڈھالا جاسکتا ہے۔ یہ افسوس کی بات ہے کہ جدیدیت بھی ہمارے نقادوں کے اس بنیادی رویہ میں کوئی خاطر خواہ تبدیلی پیدا نہیں کر سکی۔ پہلے نقاد خیال کی دُم پکڑ کر پیداواری رشتوں کے کھیت کھلیاؤں میں دوڑتا تھا اور اب وہ علامت کی انگلی پکڑ کر اجتماعی لا شعور کے اندھیرے پانیوں میں ہاتھ پیر مارتا ہے۔ کبھی وہ یہ دیکھنے کی کوشش نہیں کرتا کہ علامت تو خیر ہے نظم میں لیکن نظم نظم بھی ہے یا نہیں۔ نظم میں سورج صحرا اور جنگل دیکھ کر ہی نقاد خوش ہو لیتا ہے کہ چلو ایک آر کی ٹائپ ہاتھ آیا۔ پھر وہ نظم پر قناعت نہیں کرتا۔ صحرا کی خاک چھانتا پھرتا ہے یا انتھروپولوجی کے پریچ جنگلوں کی ڈالوں میں الجھ جاتا ہے ہماری اکثر جدید تنقیدی تحریروں میں گنجلک کا وہ عالم ہے کہ ترقی پسند بقراط ممتاز حسین کی نثر گلشن بے خار معلوم ہوتی ہے۔ ایک زبردست کنفیوژن ہے جو CHAOS میں پروانہ کرنے کے لیے پر تو لٹا نظر آتا ہے۔ یا پھر فلسفہ کے جسم پر سرد انگلیوں کا نامرادانہ مساس ہے جسے دیکھ کر پھریریاں آتی ہیں۔ بھلا ان دطبروں کا جدیدیت سے کیا سروکار۔ ذرا دیکھیے تو سہی کہ طباع اور خلاق ذہنوں نے مغرب میں تنقید کی زبان اور اسلوب کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ ہم سے تو حالی کی نثر بھی بن نہیں پڑتی۔ محمود گادان کی نثر لکھتے ہیں۔ منشی گیری کا دوسرا نتیجہ کیا نکلتا۔

ہمارے یہاں شاعری میں ہیئت کے دل چسپ تجربات ہوئے ہیں جن کی وقعت کو کم کرنا پسند نہیں کرتا لیکن ابھی تک ہمارے سامنے شاعری کا کوئی ایسا مستند فارم نہیں آیا جو جدید دور کی حسی زندگی کے فنکارانہ اظہار کی روایت بن سکے۔ جدیدیت گرد و پیش کی نئی دنیا کو شعری استعارے میں بدلنے کا نام ہے۔ یعنی ہوائی جہاز محض بطور شے کے شاعری

میں موجود نہ ہو شعری استعارے کا ایک ایسا تخلیقی سرچشمہ بن جائے جو پورے لسانی ڈھانچے یعنی اسما صفات اور افعال تک کو متاثر کرے۔ ہم یہ کام نہیں کر سکے ہیں۔ ڈانٹے کے فلورنس، بادلیر کے پیرس اور ایلیٹ کے لندن کی مانند کیا ہم کسی شاعر کے یہاں دہلی بمبئی اور کلکتہ کی شناخت کر سکتے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ ہماری شاعری شاعرانہ موضوعات کی حلقہ بگوشی سے مہنوز آزاد نہیں ہو سکی۔ وہ جو کثرت بد صورت اور غیر شاعرانہ ہے یعنی ہمارا دھواں آلود، غبار آلود شہر صنعتی تمدن ابھی تک شعری تخیل کی زد میں نہیں آیا۔ اکثر اس تمدن سے برگشتگی ایسا نو ستارچا پیدا کرتی ہے جو زرعی تمدن کی شاداب فضاؤں میں شاعرانہ موضوعات سمجھاتا ہے۔ بمبئی کی زندگی کو پیش کرنے کے لیے منٹونے ایک نئے اسلوب سے کام لیا۔ کرشن چندر کا شاعرانہ اور خلیل جبران کا پیغمبرانہ اسلوب شہری زندگی کی ترجمانی کے لیے مناسب نہیں ہے۔ جدید افسانہ اس معنی میں رجعتِ قہقہری ہے۔ مکاشفہ کی زبان پیغمبروں کو زبیر دیتی ہے لیکن میں اس گاؤں میں ٹھہرنا پسند نہیں کرتا جہاں کا ہر آدمی خود کو پیغمبر سمجھتا ہو۔ تلاش ذات بہت بڑی چیز ہے لیکن ایلیٹ کی طرح مجھے بھی اس منظر سے ہول آتا ہے کہ ایک جم غفیر تلاش ذات میں سرگرداں ہو۔ ادب نہ وہ مسجد ہے جس میں تبلیغی مولویوں کا اجتماع ہے نہ وہ خانقاہ جس کا ہر آدمی مجاہدہ اور مکاشفہ میں مشغول ہو۔ فنکار میرے نزدیک اُن اساطیر کا مغنی ہوتا ہے جنہیں معاشرہ جنم دیتا ہے۔ میں اسے گیتوں کا بننے والا، بھجن اور کیرتن گانے والا، حماسہ سرا اور BARD اندھا گویا اور آوارہ گرد، داستان گو، رنگ بھومی کا اداکار اور لفظوں کا جادوگر دیکھتا زیادہ پسند کرتا ہوں۔ ایسے لوگ مدرسوں میں نہیں، جو پالوں، چوراہوں اور بازاروں میں پیدا ہوتے ہیں۔

آپ کا تیسرا سوال تنہائی کے بارے میں ہے۔ یعنی آیا تنہائی کا احساس صرف صنعتی پھیلاؤ کا رد عمل ہے یا یہ ایک تخلیقی ذہن کا ایسا رد عمل ہے جس کا سماجی نظاموں سے ٹھنک نسبتی تعلق ہے؟ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ہم علامت پر زیادہ غور کرتے ہیں علامتی شاعری پر کم تجریدی تصورات پر مفکرانہ غور و خوض کی میرے دل میں بڑی قدر ہے لیکن میں اپنے حدود سے اچھی طرح واقف ہوں۔ فلسفیانہ فکر کی صلاحیت سے میں یک قلم محروم ہوں۔ یعنی اگر کوئی مجھ سے کہے کہ عقل محض، عینیت، حُسن، اخلاق، مابعد الطبیعیات پر کچھ ارشاد فرماؤں تو ڈیڑھ

منٹ بعد میری صورت روتی ہو جاتی ہے۔ وہ جنہیں فلسفہ سے رغبت ہے ان کے کارناموں کا میرے دل پر بڑا گہرا اثر ہے لیکن ان کی جوتیوں میں پیر ڈالنے کی نہ مجھ میں ہمت پیدا ہوتی نہ صلاحیت۔ میں جو نہیں ہوں وہ بتانے کی میں نے کبھی کوشش نہیں کی۔ اس سے پیشتر کہ آپ اسے میری اخلاقی خوبی سمجھیں مجھے عرض کرنے دیجئے کہ مجھے اس کی ضرورت ہی پیش نہیں آئی۔ اپنی ذہنی سرگرمی کے لیے میں نے جو دائرہ عمل پسند کیا وہ ادبی تنقید کا تھا اور ادبی تنقید کے لیے فلسفیانہ فکر ایک اضافی صفت ہو سکتی ہے، لازمہ نہیں۔ ادبی تنقید وسیع ادبی مطالعہ پر مبنی ادبی بصیرت پر ادب پاروں کی پرکھ کا کام کرتی ہے۔ وہ زبان جس کا ادب میں استعمال ہوتا ہے۔ اس کی خوبیوں اور خامیوں کی نشاندہی کرنے کے لیے جس طرح ماہر لسانیات ہونا ضروری نہیں، اسی طرح وہ خیال جس کا فن پارے میں بیان ہوتا ہے اس کی پرکھ کے لیے فلسفی ہونا ضروری نہیں۔ دنیا کے بڑے نقادوں کو ہم نقاد ہی کہتے ہیں۔ فلسفی نہیں سب نقادوں میں سب سے زیادہ مابعد الطبیعیات کا رنج نے پڑھی لیکن اس مطالعہ سے اس کی تنقید اور شاعری کو نقصان ہی ہوا فائدہ نہیں اسی لیے ایلٹ نے کہا تھا کہ جب شاعری کی دیوی اس پر مہربان ہو گئی تو اس کے لیے بہتر تھا کہ وہ مابعد الطبیعیات کی بجائے سیروسیاحت کی کتابیں پڑھتا کہ کوئی واقعہ، کوئی منظر، کوئی امیج اسے تخلیقی طور پر کام لگتا۔ بعض ایسے بھی فلسفی ہوتے ہیں جو ادبی نقاد بھی مانے گئے ہیں مثلاً سنتایانا لیکن انھیں ادبی تنقید کے صدر نشینوں میں کم ہی جگہ ملی ہے۔ ایلٹ کو مذہب اور فلسفہ دونوں سے رغبت تھی لیکن اس کے ذہنی ڈسپلن کو دیکھیے کہ ادبی تنقید میں فلسفہ اور تھیو لوجی نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہی چیز ایلٹ کو آرنلڈ سے ممتاز کرتی ہے کیونکہ آرنلڈ کے یہاں ادب آرٹ مذہب اور کلچر پر سکنا اور کارلائل کی طرح فریبہ فریبہ باتیں بہت ہیں، ادیب ادبی فینومینا، اور ادب پاروں پر تنقید بہت ہی کم۔ بڑے نقاد تو ڈرائیڈن، جانس کالرج، ایلٹ اور حالی ہی ہیں جو حسن ادب کا تماشا کرنے کے آداب سے واقف ہیں۔ ہماری تنقید میں سطحی قسم کا فلسفیانہ رعب و داب محض نمائشی ہے اور اس نے تنقید کو ناقابل برداشت حد تک سنا بیری کا کارخانہ بنا رکھا ہے۔ ادب میں تنہائی کا مسئلہ بھی ایسا ہی مسئلہ ہے جسے ادب سے الگ کر کے ایک تجریدی تصور کی شکل دی گئی ہے۔ ادب فی الحقیقت وہ کام کرتا

ہے جو فلسفہ اور دیگر علوم کے حیطہ اختیار میں نہیں۔ یعنی وہ احساس کو اس کی تمام نزاکتوں اور گھلتے ملتے رنگوں کے ساتھ پیش کرتا ہے، اسی لیے ادب میں پیش کردہ جذبات کی سائنسی درجہ بندی ممکن نہیں۔ ایک شعر میں ایک شاعر ایک احساس کو پیش کرتا ہے جو اس کا اپنا ہے اور ایک مخصوص لمحہ کے لیے ہی اس کا ہے اور وہ لمحہ گزر جانے کے بعد بعینہ اسی صورت میں اس احساس کی بازیافت خود اس کے لیے ممکن نہیں۔ جو احساس بیان ہوتا ہے اس کی درجہ بندی اس لیے بھی ممکن نہیں کہ شعر کا میڈیم، یعنی زبان اور الفاظ، الفاظ کے استعاراتی اور علامتی معنی، ان کی آوازیں اور شعر کا آہنگ، سب باہم مل کر نہ صرف احساس کی لطیف سے لطیف لرزشوں کو کھفت میں لاتے ہیں بلکہ اس کی توسیع بھی کرتے ہیں، جو معنوی بھی ہوتی ہے اور حسی بھی۔

میر کا شعر ہے:

یک بیاباں برنگ صورتِ جرس
مجھ پہ ہے ہیکسی کو تنہائی

غالب کا شعر ہے:

کاو کا و سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

صرف الفاظ ہی نے ایک احساس کو بیابانی اور دوسرے کو شہری URBANE بنا دیا ہے۔ ایک میں ہول آفرین بے کسی ہے دوسرے میں جہد و عمل۔ کاو کا و، صبح کرنا شام کا، جوئے شیر کا لانا، اور سخت جانی کے الفاظ میں صلابت حرکت اور عمل ہے جس کے ہوتے ہوئے تنہائی کا احساس اندر ہی اندر روح کی بھائیں بھائیں کرتی ہوئی دیران دیواروں کو چاٹ جلنے والا زہر آگین احساس نہیں بن پاتا۔ میر کے یہاں بن پاتا ہے اور باولیر کی SPLEEN کی نظموں کی یاد دلاتا ہے۔ غالب کی بذلہ سخی جذبہ کو محصور کرتی ہے، اور جذبہ خوف و حیرت کی شدت کھودیتا ہے۔ میر کے یہاں احساس صوتِ جرس کے استعارے میں ڈھل کر بیابانی وسعت اور ہیبت پیدا کرتا ہے۔ یہ اور ایسی بہت سی باتیں ان تمام شعروں

کے متعلق کہی جاسکتی ہیں جن میں تنہائی کا بیان ہوا ہے ایسے تجزیہ کے ذریعہ ہم احساس کی نوعیت کو سمجھنے کی بہتر استعداد پیدا کر سکیں گے۔ اس وقت ہمیں یہ بھی پتہ چلے گا کہ تنہائی، خلوت، گزینی، دامن کشی، جلا وطنی، کے احساس میں کونسا نازک فرق ہے۔ شعر اور شاعر کے حوالے سے بات کی جائے تو حقیقی اور مصنوعی، مستعار اور طبعی، مرکزی اور ذیلی احساس کا فرق بھی واضح ہو جائے گا۔ ہم یہ بھی جان سکیں گے کہ آرٹ کا حسن کارانہ عمل جذبہ کو قابل برداشت اور المناک ہونے کے باوجود نشاط افزا بناتا ہے یا نہیں۔ میر کا شعر بیک وقت دل کو مسوں کر رکھ دیتا ہے اور دماغ کو محفوظ کرتا ہے۔ دل کو مسوسنے والی کیفیت غالب کے شعر میں نہیں۔ وہ تمام نظمیں جو دل کو مسوستی ہیں یا چیر کے لگاتی ہیں لیکن ذہن کو جمالیاتی نشاط نہیں بخشتیں، آرٹ کے حسن کارانہ عمل کی آئینہ سے محروم ہیں اور اسی لیے ناقص ہیں۔ ایسی نظموں میں بیان شدہ تنہائی یا دل گرفتگی کے احساس پر فلسفیانہ تکریم بازیاں کرنے سے کیا حاصل۔ اس میں شک نہیں کہ تنہائی کا احساس صنعتی تمدن میں زیادہ شدید ہو گیا ہے کیونکہ آدمی اپنی مالوس وابستگیوں اور حیاتیاتی رشتوں سے کٹ گیا ہے۔ جدید ادب نے اس احساس کو بیان کر کے اپنے وقت کی ایک اہم جذباتی صورت حال کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے، لیکن یہ سمجھنا کہ محض تنہائی کا احساس بڑے ادب کی تخلیق کا ضامن ہے خوش فہمی ہے۔ احساس میں نہیں بلکہ احساس کے بیان میں فن کا حسن مضمر ہے۔ اگر محض خلوص سے کام چل جاتا تو نوجوانوں کے لکھے ہوئے عشقیہ نغمے عشقیہ شاعری کا عظیم کارنامہ ثابت ہوتے۔ آرٹ جذبہ کی تندی اور تیزی کا انکار نہیں کرتا بلکہ اس پر اختیار پانے کی کوشش کرتا ہے۔ اندرونی پھراؤ اور فارم کے نظم و ضبط کے TENSION سے عظیم آرٹ جنم لیتا ہے سا زندہ جانتا ہے کہ مضراب کی ضرب کو قابو میں نہ رکھا گیا تو آہ کراہ میں اور کراہ چیخ میں بدل جائے گی جو ہٹریا ہے یا پلکوں پر رو کے ہوئے آنسو سکی میں اور سکی گریہ و زاری میں بدل جائے گی جو رقت ہے۔

آپ کا چوتھا سوال تبلیغ و ترسیل اور ان کے غلط ملط کے بارے میں ہے۔ آج کل جن مسائل کے بارے میں میں بات چیت کرنا اور سوچنا پسند نہیں کرتا، ان میں نثری نظم، لسانیاتی

تنقید اور ادب اور پروپیگنڈے کے مسائل پیش پیش ہیں۔ اس مسئلہ پر پچاس صفحہ کا ایک پورا مضمون ”ضیق النفس اور بھونپو“ کے عنوان سے شیخون میں لکھ چکا ہوں۔ آپ میرے مضامین کے پھکڑ عنوانات پر نہ جائیے۔ انھیں پڑھیے۔ عنوان کی پھلتی میں پچاس کتابوں کے مطالعہ کا بارود بھرا ہوتا ہے۔

ترقی پسندوں کا سب سے بڑا المیہ یہ تھا کہ انھوں نے ادب کو پروپیگنڈا سمجھا اور اس سے پروپیگنڈے کا کام لیا۔ یہ ادب کی جمالیاتی قدروں کی نئی تاویل یا تفسیر نہیں تھی نہ ہی اُن سے انحراف تھا، بلکہ اُن کا VULGARIZATION تھا۔ ادب میں نادیب، تلقین، تعلیم اور ترغیب کے عناصر ہوتے ہیں بعینہ اسی طرح جس طرح عورت میں مرد اور مرد میں عورت کی بالولوجیکل خصوصیات ہوتی ہیں۔ حسن اُن کے توازن اور تناسب میں ہے۔ یہ کہہ کر کہ عورت میں بھی مرد کی خصوصیات ہوتی ہیں عورت کا بطور مرد کے استعمال PERVERSION ہے۔ معمولی لکھنے والے ادب کے کسی ایک عنصر کو سب کچھ سمجھ کر اسے واحد طریقہ کار کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ہوریس اور ڈرائیڈن اور تمام نوکلاسیکی ادیب جانتے ہیں کہ ادب کا کام تعلیم دینا ہے لیکن پر نشاط طریقہ پر اب یہ جمالیاتی نشاط و سترت کی بیخ نے ادب کو کبھی بھی معلّٰی نہ سطح پر گرنے نہیں دیا۔ یعنی ایک تناؤ پیدا ہو گیا، تعلیم و نشاط کے بیچ اور ہر بڑے شاعر حتیٰ کہ شیلی کی بھی کوشش یہی رہی کہ شاعری مفکرانہ اور دانشمندانہ ہونے کے باوصف معلّٰی یا DIDACTIC نہ بنے۔ ترقی پسندوں نے اس تناؤ کو ختم کر دیا اور ایک کے حق میں فیصلہ کر بیٹھے۔ فی الحقیقت فنکارانہ تناؤ میں جینے کے کیا معنی ہوتے ہیں وہ ترقی پسندوں نے جانے ہی نہیں، کہ ان کے لیے دنیا کے دوسرے TENSIONS کی کمی نہیں تھی۔ ایلیٹ جیسا عالی علامت پسند شاعر بھی جب ڈاگما اور ڈاکٹر ائن کی بات کرتا ہے تو ٹرائسکی کا ہم نوا ہو جاتا ہے۔ یعنی ذرا سوچیے تو یہی کہ شاعری کو سماجی طور پر معنی فیز بنانے کے باوجود اسے فلسفہ اور سیاست کی داسی نہ بنانے کی حکمت عملی کے دوران وہ کیسی فکرانہ کشمکش سے گزرا ہوگا۔ ترقی پسند تو اتنے سہل نگار تھے کہ سماجی ادب اور پارٹی لٹریچر میں بھی فرق کرنے کی زحمت اٹھانا نہیں چاہتے تھے۔ ادبی رجحانات ہمیشہ جدلیاتی عمل کے ذریعہ پروان چڑھتے ہیں۔ میں نے اوپر جذبہ اولہ فارم کے

تناؤ کا ذکر کیا ہے۔ ایسا ہی تناؤ شخصی اور غیر شخصی آرٹ میں ہوتا ہے۔ سماجی ادب اور خالص ادب میں ہوتا ہے۔ ادب میں سماج چاہیے، ادب میں سماج نہیں چاہیے۔ اس پیکار سے وہ ادب جنم لیتا ہے جس میں سماج ہوتا ہے لیکن ادب ادب ہی رہتا ہے۔ ترقی پسندوں نے حتمی فیصلہ کر لیا کہ ادب میں سماج چاہیے تو سماج تو آلتی پالتی مار کر بیٹھ گیا لیکن ادب سمٹ سمٹا کر محض حسن بیان بن گیا۔ حالانکہ حسن بیان بھی ادب میں اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب ادب سے سماجی حقائق کے محض بیان یا صحافتی بیان کا نہیں بلکہ انکشاف کا کام لیا جائے۔ محض بیان کا کام لیں گے تو تخلیقی تخیل اپنی سب سے بڑی طاقت یعنی قوتِ ایجاد ہی سے محروم ہو جائے گا۔

پروپیگنڈا کا لفظ ترقی پسندوں کے ہاتھوں نہیں کہ بہر حال وہ تو شاعر و ادیب تھے بلکہ سیاست دانوں کے ذریعہ اس قدر بدنام اور نفرت انگیز بن چکا ہے کہ ادب آرٹ اور تہذیب کے معاملات پر غور کرتے وقت اب لوگ اس کا استعمال تک کرنا پسند نہیں کرتے۔ پروپیگنڈا تعلیمی اخلاقی، اور سماجی مقصدیت والے ادب کا بدل نہیں ہے بلکہ اس کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ جدید ریاست کے پاس غیر معمولی اقتدار آنے کے بعد پروپیگنڈا فرد کی انفرادیت کو توڑنے کا سب سے مکروہ ذریعہ بن گیا ہے، اور فنکار کو جو چیز سب سے زیادہ عزیز ہوتی ہے وہ اس کی انفرادیت ہے۔ وہ گرد و پیش کی اشیا کو اپنی آنکھوں سے دیکھنا چاہتا ہے، دوسروں کی بخشی ہوئی نظر سے نہیں۔ پھر شاعری کا تعلق سچائی سے ہے وہ سچائی جسے فنکار کی آنکھ بے نقاب کرتی ہے۔ وہ ایک خاص لمحہ میں شفق کو دیکھتا ہے اور اسے گلستاں پر آگ برستی دکھائی دیتی ہے۔ فی الحقیقت ایسا ہوتا نہیں۔ لیکن وہ جو بات کہہ رہا ہے وہ جھوٹ نہیں ہے۔ فریب نظر بھی نہیں ہے، بلکہ ایک مخصوص صورتِ حال میں ایک منفرد نظر کا سچا مشاہدہ ہے۔ جب وہ کہتا ہے کہ

سورہی ہے گھنے درختوں پر

چاندنی کی تھکی ہوئی آواز

تو ہم جانتے ہیں کہ وہ جھوٹ نہیں کہہ رہا حالانکہ ہم جانتے ہیں کہ چاندنی کی آواز نہیں ہوتی۔

لیکن شاعر تمام حقیقتوں کی اصل کو دیکھتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا کارنامہ SYNTHESIS ہے۔ اسی لیے پتھر کا دل چیرتے پر فور شد کا ANALYSIS نہیں، اسی لیے پتھر کا دل چیرتے پر فور شد کا ہو چکنے کے نظارے پر ہم حیران نہیں ہوتے۔ کائنات کی آخری حقیقت اگر محض توانائی ہے تو کثرت فریب نظر ہے اور وحدت اصل حقیقت، پھر تو وہی نظر گراں مایہ نظر ہے جو رقص صاعقات اور گرمیہ شبنم اور آتش گل، اور آواز کے دیپک کا مشاہدہ کر سکے کہ یہ وہ خالق ہیں جنہیں ہم احساس کی دنیا میں دیکھتے ہیں ورنہ ہم جانتے ہیں کہ خارج کی دنیا میں جس کا بیان سائنس کرتی ہے بجلی، اور شبنم اور پھول اور آواز کی کیا حقیقت ہے۔ آنکھ کھلتے ہی ایک نیرنگ تماشا ہمارے سامنے آتا ہے۔ سب جیتے جی کا کھیل ہے۔ آنکھ بند ہوتے ہی تماشا فواب و خیال بن جاتا ہے تو اصل چیز وہ آنکھ ہے جو تماشا کرتی ہے۔ یہ آنکھ چیزوں کو اپنے حقیقی رشتوں میں دیکھتی ہے۔ اسی لیے سائنس کی حقیقت اس کے لیے قابل قبول نہیں ہوتی۔ سائنس کی اتنی زبردست تحقیقات کے باوجود کائنات پر اسرار ہی ہے اور سائنس کی دنیا میں رہنے کے باوجود فنکار اس رجائیت کو قبول نہیں کر سکا جس کا کسی زمانے میں فلسفہ سائنس دعویٰ دار تھا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ شاعری جو علم بخشی ہے وہ سچا ہے کہ اس کا تعلق آدمی کی حواس کی دنیا سے ہے اور آدمی حواس کے ذریعہ ہی خارج کی دنیا کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ پروپیگنڈا جھوٹ کا بھی ہوسکتا ہے اور عموماً جھوٹ ہی کا ہوتا ہے کہ جو بات سچ نہیں ہوتی اسے بار بار کہنا پڑتا ہے اور نقارہ بجا کر کہنا پڑتا ہے۔ شاعری کی بات بظاہر جھوٹ نظر آتی ہے لیکن سچ ہوتی ہے۔ پروپیگنڈے کی بات بظاہر سچ نظر آتی ہے لیکن جھوٹ ہوتی ہے۔ جب کبیر کہتا ہے کہ رام اور رحیم ایک ہیں تو بظاہر یعنی ظاہر پرستوں کو اس کی بات جھوٹ معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقت میں سچ ہے۔ بھارتی کرن کے پروپیگنڈسٹ جب کہتے ہیں کہ ہندوستانی مسلمان ہندوستانی نہیں ہیں تو ظاہر پرستوں کو بات درست معلوم ہوتی ہے اور واڈھی مسجد اور رسم الخط سب بدیسی معلوم ہوتا ہے، لیکن ہم جانتے ہیں کہ یہ بات جھوٹ ہے۔ وہ آدمی جو دور دراز ملکوں میں عیسائی مذہب کی تبلیغ کرتا ہے ممکن ہے بڑا کام کر رہا ہو لیکن وہ خارج ہر برٹ، ڈن، ملٹن اور ایلٹ سے جو عیسائی شاعری کرتے ہیں مختلف آدمی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ خارج ہر برٹ اور

ایلیٹ دونوں میٹری کام پر روانہ ہوں اور یہ کام انہیں شاعری سے زیادہ اہم نظر آئے لیکن یہ حقیقت ہے کہ شاعری اور جس قسم کی شاعری انہوں نے لکھی تبلیغ کے کام کے لیے موزوں ثابت نہیں ہو۔ انہیں نثری سے کام لینا پڑے گا اور مذہب کے مبادیات کی آسان زبان میں تبلیغ کرنا ہوگی۔ ان کی شاعری ان کی روحانی دار و گیر کی کہانی ہے۔ اور دار و گیر اپنی ذات سے پیکار، شاعری کا جوہر اور تبلیغ کے لیے زہرِ ہلاک ہے۔ اسی لیے عموماً ایک سوال یہ بھی کیا جاتا ہے، اور اس سوال سے سرِ دست میں اُلجھنے کی کوشش نہیں کروں کہ آیا احتجاج بنیادی طور پر شعری رویہ ہے یا نثری؟ کہنے کا مطلب صرف یہ کہ شاعری جو اپنی اصل میں ایک منفرد شخصیت کے منفرد احساس کی ترجمانی کا کام کرتی رہی ہے شاید بطور ذریعہ تبلیغ کے اس وقت تک بہت کام نہ آسکے جب تک اسے احساس کی کش مکش اور تخلیقی تخیل کے پیچیدہ عمل سے نجات دلا کر نثر و خطابت کی سطح پر نہ لایا جائے۔ لیکن یہ ایک بحث طلب نکتہ ہے۔

لیکن میں سوچ رہا ہوں کہ کہیں تبلیغ و ترسیل سے آپ کا مطلب ابلاغ اور ترسیل تو نہیں ہے۔ اگر ہے تو میں اس مسئلہ پر زیادہ نہیں لکھوں۔ میں ادب میں کیونٹی کیشن کا قائل ہوں لیکن یہ نہیں مانتا کہ نظم کسی ایک پیغام، یا ایک معنی یا ایک ایسا خیال جس کو نثر میں بیان کیا جاسکے کی ترسیل کرتی ہے۔ کر سکتی ہے اور کرتی بھی رہی ہے لیکن یہ لوازماتِ شعر میں سے نہیں ہے۔ خیالات کی پیش کش ضرب الامثال اور ADAGES کی صورت میں ہوئی ہے لیکن ایسی اخلاقی یا تعلیمی شاعری اس شاعری سے بہت مختلف ہے جس کا ہر لفظ ایک پہلو دار تجربہ کے رگ و ریشہ کو سنبھالے ہوتا ہے۔ نظم میں کسی خیال کی ڈوری کو ختم کر چلنے کی عادت قاری کو تہہ دار اور پیچیدہ شاعری سے لطف اندوز ہونے کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ نظم وہی ہوتی ہے جو کچھ کہہ رہی ہے اور جو کچھ وہ کہتی ہے وہ لفظوں کے لغوی معنوں کے حوالے سے نہیں کہتی بلکہ اُن آوازوں کے ذریعہ بھی کہتی ہے جو ایک مخصوص عروضی نظام کے تاروں پر لفظوں کے تھرکنے سے پیدا ہوتی ہیں۔ نظم کی ہڈی سے معنی کا گودا نکالنے کی ایک دل چسپ مثال آد کی بالڈ سبکدیش نے دی ہے۔ ایک بڑے عالم نے ایک بار فرمایا کہ ارنسٹ ہیمونگوے کی ناول پوڑھا آدمی اور سمندر سے جو خیال قاری اخذ کرتا ہے وہ ساٹھ ہزار لفظوں اور کم از کم

ایک گھنٹہ کے مطالعہ کے بعد اسے ملتا ہے۔ یہی خیال ایک ماہر مصوّر کی تصویر سے آدمی چند منٹ کے مشاہدے کے بعد حاصل کر سکتا ہے۔ میکلیش نے بتایا ہے کہ یہ ایسی ہی بات ہے جیسی کہ کوئی ڈورے کی ان تصویروں سے جو ڈانٹے کے جہنم کا نقشہ کھینچتی ہیں ڈانٹے کے نظام افکار سے واقف ہونے کی بات کرے۔ بڑے ادب پاروں کے "خیالات" سے واقفیت پیدا کرنے کی سناہری ہمارے کمرشیل اور افادیت پسند کلچر کا عطیہ ہے۔ میں نے ان بچوں کو دیکھا ہے جو کامک میں کاراموزوف، جرم و سزا، اور ہملت کی مصوّر کہانیاں پڑھتے تھے۔ جب میں نے ناک بھوں چڑھائی تو والدین نے فرمایا کہ کیا مضائقہ ہے اگر کامک کے ذریعہ ہی بچے عظیم شہکاروں سے واقف ہو جائیں۔ میں نے جزم بزم ہو کر کہا کہ کیا ضروری ہے کہ بچے اس عمر میں عظیم شہکاروں سے واقف ہی ہوں۔ ان کا زمانہ تخیل اور غٹاسی کی دنیا میں جینے کا زمانہ ہے۔ پھر یہ وقت لوٹ کر نہیں آئے گا اور ایک خاص عمر کو پہنچ کر ان سے قائم طائی اور الف لیلا کا پڑھنا مشکل ہو جائے گا۔ دوسری بات یہ کہ جرم و سزا اور ہملت میں ان کی دل چسپی قتل اور انتقام میں زیادہ ہوتی ہے کیونکہ کمرشیل کا مک انہی پہلوؤں کو سنسنی خیز بنا کر دولت بٹورتا ہے۔ نصابی کتابوں کی تدوین کے سلسلہ میں بھی میرا رباب حل و عقد سے اسی مسئلہ پر جھگڑا تھا۔ وہ غیر دل چسپ اخلاقی کہانیاں رکھنا چاہتے تھے جب کہ میں ایسی دل چسپ کہانیوں پر اصرار کرتا تھا جو تخیل حیرت اور تجسس کے جذبہ کو ہمیںز کرتی ہوں اگر بچوں کا تخیل ہی کٹھل رہا تو اخلاقی تعلیمات بھی اپنا کام نہیں کرتیں۔ بیورو کریٹ ذہن بھی ہوتا ہے، نستعلیق بھی، اپنے فرائض سے آگاہ اور اخلاقی اصولوں سے واقف بھی، لیکن عموماً غیر تخیلی آدمی ہوتا ہے اس لیے دوسروں کے مصائب اور تکالیف کا اندازہ نہیں کر سکتا نہ دوسروں کی ضرورتوں کو سمجھ سکتا ہے۔ شعروادب کا مطالعہ اسی لیے ضروری ہے کہ وہ دوسروں کے جذباتی مسائل کا عرفان عطا کرتے ہیں اور انسان کو بہتر طور پر سمجھنے کے مواقع فراہم کرتے ہیں۔ ہماری عیاری دیکھیے کہ بچوں کو جو اخلاقی تعلیمات ہم دیتے ہیں ان پر ہم خود عمل نہیں کرتے ورنہ سماج اتنا سڑا نہ مارتا اور دنیا اتنی ناقابل برداشت نہ ہوتی۔ بچوں کو ہم سکھاتے ہیں کہ باپ کا ادب کرنا چاہیے لیکن جس قسم کے باپ ہم نے پیدا کیے ہیں ان کا

ادب کرنے والے بچے غوث اور قطب ہو سکتے ہیں آدمی نہیں۔ تخیل کی قیمت پر اخلاقیات پر
 زور غیر تخیلی سماج کا کارنامہ ہے۔ یہ کارنامہ ترقی پسند نقادوں نے بھی انجام دیا ہے اور
 اعلیٰ ترین تخیلی نگارشات کو اس لیے درخور اعتنا نہیں سمجھا کہ وہ گٹھل طریقہ پر اخلاقی اور
 سماجی تعلیمات دینے سے دامن بچاتی ہیں۔ ترقی پسند نقاد کا کردار ایک سخت گیر ملا کا کردار
 ہی ہے جسے ادب کی سالمیت سے زیادہ سماج کی صحت کا خیال کھائے جاتا ہے۔ یہ کوئی تعجب
 کی بات نہیں کہ یہ نقاد نظم سے خیال کو الگ کر کے اسے سماجی افادیت کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں۔
 یہ معیار نہ طریقہ ہے کہ معلم اس نظم کو پڑھانے سے قاصر ہوتا ہے جس کے خیال کو نظم سے الگ
 کر کے اپنی نثر میں وضاحت سے بیان نہ کر سکے۔ ہمارا دور معصومیت کے خاتمہ کا دور
 ہے۔ بقول محمد علوی :

منہ زبانی قرآن پڑھتے تھے

پہلے بچے بھی کتنے بوڑھے تھے

ادب کی طرف بھی ہم نے معصوم تخیل اور کھلنڈرے پن کا احساس گنوا دیا ہے۔
 بقراط بنے بیٹھے ہیں۔

آپ کا پانچواں سوال ہے کہ جدید ادب کو ایک مدت تک معتبوب قرار دینے کے
 بعد ترقی پسند ناقد اب اسے ترقی پسندی کی توسیع قرار دیتے ہیں۔ اس میں نئے عرفان کو
 دخل ہے یا پسپائی کا اعتراف ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھیے کہ جدیدیت میں ایک لہر نئے
 ریڈیکلزم کی تھی اور ہے۔ اردو میں ہی نہیں بلکہ مغرب میں بھی۔ یہ ریڈیکلزم
 بہت ابھر کر سامنے نہیں آیا۔ لیکن اس کے وجود سے انکار تنقیدی دیانتداری نہیں ہے۔ جدیدیوں
 کا انحراف ترقی پسندوں کے پارٹی اور پروپیگنڈا لٹریچر کے خلاف تھا اور درست تھا۔ وہ ادب
 سے چند زیادہ معنی خیز کام لینا چاہتے تھے۔ پروپیگنڈا لٹریچر تو ادبی کام تک نہیں کرتا معنی خیز
 ادبی کام کی تو بات ہی جانتے دیکھئے۔ ادبی منصوبہ بندی فنکار کی انفرادیت اور آزادی پر
 پھرے بٹھاتی ہے، اور اس کے خلاف جدیدیوں کی بغاوت وقت کا مطالبہ تھی۔ پھر جن
 عقائد پر ترقی پسندی کی اساس تھی وہ بھی خرد شچیف کے ورور موعود کے بعد سالم نہیں

رہے تھے۔ جدیدیت پر وجودیت کا اثر بھی گہرا تھا لیکن فنکار طبعاً یاسیت کے مقام میں بہت زیادہ نہیں رہتا۔ مغرب میں عیسائیت یا مادہ کفر میں وجودیوں نے پناہ ڈھونڈی۔ کامیو جیسے لوگ، جو پناہیں تراشنا پسند نہیں کرتے، ایک ایسے ہیومنزم کے داعی بنے جس کی روایت صرف چند مضبوط اور برگزیدہ نمرگوں کے لیے ہی قابل قبول ہو سکتی ہے۔ عام آدمی اس روایت کو مشکل سے قبول کرتا ہے۔ پھر سارتر کا مارکسی ہیومنزم جس لبرل انقلابی کا تصور پیش کرتا ہے وہ بھی بہت تسکین بخش نہیں۔ لبرل انقلابی بننے سے آدمی کے روحانی اور مابعد الطبیعیاتی مسائل کہاں حل ہوتے ہیں، اور یہ میں پہلے بتا چکا ہوں کہ سائنسی فلسفہ اور اس معنی میں نیا فلسفہ اور نئے عمرانی علوم رجائیت پیدا کرنے میں تاحال ناکام رہے ہیں۔ انسان کے بنیادی سوالات کا ان کے پاس کوئی تشفی بخش جواب نہیں۔ اس لیے آسودہ ترین مادی حالات میں بھی انسان کی آسودگی مشتبہ ہی رہی ہے۔ مادیت انسانی آرزوں کی تسکین کا بیڑا اٹھاتی ہے لیکن انسانی آرزو مندی اپنے جوہر میں ہی غیر اطمینانی کا بیج لیے ہوئی ہے اس لیے وہ فلسفہ جو صرف مادی سروکاروں کو حاصل حیات سمجھتا ہے اپنے IMPASSES آپ پیدا کرتا ہے۔ مذہب کی خوبی یہ رہی ہے کہ وہ تجربیدی تصورات کے ذریعہ نہیں بلکہ RITUALS کے ذریعہ انسان کو تجربہ میں جینے اور زندگی کو معنی خیز بنانے کا کام کرتا ہے۔ لیکن مذہب عقلیت پسند دور میں مدافعتی جنگ کھیل رہا ہے اور آج کا فنکار روحانی سپاروں کے چھن جانے کے بعد خالص انسانی دنیا کی انسانی تفسیر کرنے پر مجبور ہے لیکن تسکین بخش طریقہ پر نہیں کر پاتا۔ تھک ہار کر وہ مذہب میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ اس طرح جدیدیت کا ایک روحانی ڈاکمنشن ہے اور ہمارے یہاں عمیق حنفی، کمار پاشی، منیر نیازی، عادل منصوری وغیرہ کی شاعری میں اسے دیکھا جاسکتا ہے۔ مغرب کے ادب کی داستان ذرا طویل ہے اور اسے یہاں بیان کرنے کا موقع نہیں۔ لیکن اس مابعد الطبیعیاتی مسئلہ کے علاوہ جدید ادیبوں کا ایک اہم مسئلہ یہ بھی رہا ہے کہ گتھل طریقہ پر مقصدی افادی، تعلیمی اور پروپیگنڈسٹ بنے بغیر ایسا ادب کس طرح پیدا کریں جو سماجی طور پر معنی خیز ہو۔ اس مسئلہ پر میں نے سماجی ادب اور کٹ منٹ کے ادب کے عنوان سے ایک مضمون لکھا ہے جو غفریب شائع ہوگا۔

بہت سے جدید شاعروں نے مثلاً عینی حنفی، بلراج کوئل، محمد علوی، زبیر رضوی، باقر ہدی وغیرہ نے کسی آئیڈیولوجی سے کٹ ہوئے بغیر سماجی مسائل پر اچھا ادب تخلیق کیا ہے۔ سماجی مسائل پر جدید شاعروں کا رویہ ترقی پسندانہ لبرل اور انسان دوست ہے۔ مثلاً زبان کا مسئلہ، فسادات کا مسئلہ، جنگ جمہوریت، عورت، غربت اور سماجی انصاف کے مسائل پر کوئی بھی جدید شاعر رجعت پسند، فاشسٹ، اور یکپہنی انداز میں نہیں سوچتا۔ ایک نظم آپ ایسی نہیں بنا سکتے جس میں سماجی مسائل پر OBSELIANTISM کے پردے بکسے ہوں حالانکہ فنکاروں کے لیے یہ مشکل نہیں رہا کہ مثلاً جنگ کو وہ آگ بتائیں جس میں انسانیت اپنا شباب پاتی ہے۔ ترقی پسندوں نے اگر جدید شاعری کا غور سے مطالعہ کیا ہوتا تو انھیں معتبوب کرنے کی وجوہات نظر نہ آتیں کیونکہ سماجی مسائل کی طرف جدید شاعروں کا رویہ ترقی پسندانہ اور لبرل ہی تھا۔ بے سیاسی معاملات تو بین الاقوامی سطح پر خود ترقی پسندوں کے لیے روس چین اور بین الاقوامی کیونزرم کے قصیدے پڑھنا ممکن نہیں رہا تھا۔ ترقی پسند سٹالن کے عہد کو برا بھلا کہتے تھے اور آج بھی کہتے ہیں۔ جدید یوں کا مسئلہ محض سٹالن کا عہد نہیں تھا بلکہ وہ خوف تھا جسے آمریت کے بروز نے اُن کے دلوں میں پیدا کیا تھا۔ سٹالن اور سٹالن کے بعد، سیریا کے پولس راج کے بعد، جدید شاعر ریاستی اقتدار کی بے محابا مرکزیت اور بے لگام استعمال سے خوف زدہ تھا۔ جدیدیت کا سب سے بڑا کارنامہ مغرب میں اور ہمارے یہاں بھی انسان کی ذہنی اور جسمانی آزادی پر حتمی اصرار، اور ہر نوع کے جبر و احتساب کے خلاف شدید بغاوت ہے۔ ترقی پسند یہاں پر جدید یوں سے ہاتھ ملا کر رخصت ہوتے ہیں کیونکہ انھیں ماسکو کا ہوائی جہاز پکڑنا ہے۔ جدید یوں نے امریکہ کی تعریف نہیں کی، انھوں نے روسی کیونزرم کو قبول کرنے سے بھی صاف انکار کر دیا۔ روس کے سرکش شاعروں سے انھیں ہمدردی تھی جب کہ ترقی پسندوں نے سرکشوں کے خلاف ہمیشہ جبر و احتساب کا ساتھ دیا۔ جدید یوں نے ویٹ نام اور چلی پر نظمیں لکھیں لیکن ان کا نقطہ نظر حزبی نہیں تھا، انسانی تھا۔ جدید یوں کے سامنے کیونزرم کی کوئی ایسی نئی تفسیر نہیں آئی تھی جو انھیں بتاتی کہ جمہوری نظام کو قائم رکھتے ہوئے کیونسٹ سماج کا قیام ممکن ہے۔ آمریت، مطلقیت، جماعت کے ہولناک تجربات کا جس ذہن نے مشاہدہ کیا تھا وہ جمہوریت کی قدروں کو چھوڑنے پر

رہنا مند نہیں تھا۔ ادھر ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی کی احمقانہ اور رجعت پسندانہ سیاست نے بھی انہیں برگشتہ خاطر کیا تھا۔ اس لیے عموماً جدید فنکاروں کا کمیونزم کی طرف رویہ تشکیک کا رویہ تھا۔ کچھ لوگ البتہ مارکسی پارٹی اور نکل واد کی طرف راغب ہوئے لیکن ان کی تحریروں میں یہ رغبت کوئی قابل قدر آئیڈیولوجی کی تشکیل کرنے میں کامیاب نہیں ہوئی، یعنی ان کی تحریروں میں ایسے مباحث نہیں اٹھاتے جو آئیڈیولوجیکل سطح پر غور و فکر کو دعوت دیتی ہوں۔ ترقی پسندوں نے سی پی ایم اور نکل واد میں کوئی دل چسپی نہیں لی۔ جدیدیوں میں نئے ریڈیکلزم کے سب سے بڑے داعی باقر مہدی ہیں، لیکن باقر بنیادی طور پر ایسے انفرادیت پسند باغی ہیں جو انارکزم کی حوصلہ میں وضو بنانے سے نہیں گھبراتے۔ ترقی پسند مارکسی کمیونسٹوں کو قبول نہیں کرتے تو باقر کو کیا خاک قبول کریں گے۔ اور ویسے بھی مثلاً فرانس کی کمیونسٹ پارٹی بغاوت اور انقلاب کی باتوں کے باوجود آرتھوڈوکس اور کلاسیک ہے جب کہ فنکاروں کی بغاوت رومانی ہوتی ہے اور انارکزم رومانیت کا منطقی نتیجہ ہے۔ اس پس منظر میں یہ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ کونسی جدیدیت کونسی ترقی پسندی کی توسیع ہے جو ترقی پسند نقاد تو وسیع کی بات کرتے ہیں وہ اسٹیشنٹ کی بڑی فریب تنخواہیں کھانے والے اور لحیم و شحیم و طیفے بٹورنے والے نقاد ہیں۔ مارکسزم ان کے لیے ڈرائینگ روم دانشور کی دانشورانہ زیربائش سے زیادہ کچھ نہیں۔ کمیونسٹ پارٹی کی رجعت پسند پالیسی کے بعد ان کے پاس ایک ہی راستہ تھا کہ وہ مارکسی کمیونسٹ پارٹی یا نکل واد کے حلیف بنتے۔ اس میں جان کا زیاں اور نقصان مایہ تھا۔ لہذا مارکسزم کی بات کرتے رہے جو پارٹی کے جھیلوں سے اور کھوس سیاسی موقف اپنانے سے آدمی کو بچانے کا آسان ترین طریقہ ہے۔ جن جدید شاعروں نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہا ان میں وحید اختر پیش پیش ہیں۔ ایک طویل مضمون میں میں ان سے اختلاف رائے کرچکا ہوں۔ دراصل جس قسم کی شہر آشوبی شاعری وحید اختر کر رہے تھے اس کا جدید شاعری میں کوئی مقام نہیں تھا۔ ان کی شاعری کا پورا فارم یعنی زبان ڈکشن اور لب و لہجہ ردایاتی تھا۔ ان کے موضوعات سماجی اور سیاسی طنز کے موضوعات تھے۔ وہ دراصل اپنی شاعرانہ

شخصیت کا تعین نہیں کر پائے۔ وہ ایک ایسے سماجی باغی ہیں جسے شکستِ ذات کا غم اتنی ہملت نہیں دیتا کہ سماج کے خلاف بھرپور بغاوت کرے۔ ایک نیور وٹک باغی کے طور پر اگر وہ اپنی شخصیت کا اثبات کرتے تو شاید ہملت بن سکتے تھے لیکن ہملت بننے کے لیے اپنی ذات سے نفرت اور برگشتگی کے جن عناصر کی ضرورت ہے وہ ان میں نہیں ہیں۔ سماجی اور سیاسی طنز کے لیے جس سپہراؤ اور کاٹ کی انھیں ضرورت ہے وہ بھی ان میں نہیں ہے۔ اُن کی نزگسیت ان کے سماجی اور سیاسی سروکاروں کو ایک انقلابی کے سروکار بننے نہیں دیتی۔ غرض یہ کہ ایسی ہی بہت سی باتیں ہیں جن کی وجہ سے ان کی شاعری گوناگوں کمزوریوں کا شکار رہی۔ اپنی کمزور شاعری کو جدید ثابت کرنے کے لیے انھوں نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہا۔ یہ بات ترقی پسندوں کے لیے بھی بہت خوش کن نہیں ہے کہ کمزور شاعری کو اگر ترقی پسندی کی توسیع کہہ دیا جائے تو اس کی قدر بڑھ جائے۔ وحید اختر اسی طرح یہ بھی کہتے رہے کہ روایتی فارم میں جدید شاعری ممکن ہے۔ حالانکہ جدیدیت کی پہچان اس کا وہ فارم ہے جو نئے احساس کے ساتھ ناگزیر طور پر سامنے آتا ہے۔ اگر جدید شاعروں میں کسی کو سب سے زیادہ اپنی شخصیت سے گریز اپنی شعری روایت سے انحراف اور ایک زبردست اجتہاد کی ضرورت تھی تو وہ وحید اختر کو تھی۔ یہ باتیں میں معاندانہ طور پر نہیں لکھ رہا کیونکہ وحید اختر سے میرے مراسم اچھے ہیں اور میں ان کی دوستانہ محبت کا معترف ہوں۔ لیکن تنقید میں میں صاف گوئی سے کام لیتا ہوں اور الفاظ چبا کر بات نہیں کرتا۔ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ میں نے اپنے وقت کے بہترین دماغوں کو تباہ ہوتے دیکھا ہے۔ قاضی عبدالستار اور وحید اختر جیسے لوگوں کا اپنے فن سے آگاہ نہ رہنا وقت کا بڑا المیہ ہے۔ مجھ جیسے لوگوں کے لیے شخصی سانحہ بھی کہ میں دوسروں کے دیے ہوئے آرٹ پر جیتا ہوں۔ یہ باتیں بھی میں نہ لکھتا اگر وحید اختر کا دوسرا مجموعہ کلام پہلے سے بھی زیادہ مایوس کن نہ ہوتا۔ وحید اختر کو زبان و بیان پر زبردست عبور حاصل ہے۔ لیکن کیا فائدہ اگر اسے نیا موڑ دے کر نئے آہنگ میں بدل نہیں سکتے۔ تجربہ کا ایسا فواف پرانے ڈھرے پر ایسی ثابت قدمی، اور یہ سب کیوں اور کس لیے۔ شاعری

یوں بھی اچھی نہیں ہو رہی اندھیرے میں ایک چھلانگ اور سہی۔

آپ کا چھٹا سوال بہت طویل ہے اس لیے دہراؤں کا نہیں۔ لیکن یہ ملک و قوم کی تعمیر جدید میں ادب کے کردار ادا کرنے کے متعلق ہے۔ اور آپ یہ پوچھتے ہیں کہ شاعروں کو بھگتی تحریک اور صوفی مت کے شاعروں کی طرح ایک نفسیاتی ماحول تیار کرنا چاہیے یا چند مخصوص نعروں کو بھی اپنی نگارشات میں جگہ دینی چاہیے۔ میں نے اوپر سنئے ریڈیکلزم کی بات کو ادھورا اسی سوال کے لیے چھوڑا ہے۔ کیا ہمارے ملک میں ایک ایسا انقلاب آچکا ہے کہ ہماری تنقید کے تمام امکانات ختم ہو چکے۔ یاد رکھیے کہ دورِ جدید کا کوئی بھی باشعور فنکار STATUS کو برقرار رکھنے پر کبھی رضا مند نہیں ہوگا۔ آدمی کو ایک بار یہ محسوس

ہو جائے کہ جس سماج میں وہ رہتا ہے وہ سماج انصاف کی قدروں پر قائم نہیں تو وہ خود اطمینانی کا شکار کبھی نہیں ہوتا۔ مارکسزم کی یہی طاقت ہے کہ وہ کسی کو چین کی نیند سونے نہیں دیتا۔ وہ انسانی ضمیر پر ضرب لگاتا ہے۔ عافیت کو شئی اور طمانیت کو پارہ پارہ کرتا ہے۔ آدمی اتنا نیک معصوم اور خیر اندیش نہیں جتنا کہ ترقی پسند سمجھتے ہیں۔ جلب منفعت حب جاہ، خود غرضی اور مادہ پرستی کا آسیب سماج کے ایک بڑے طبقہ کے لیے زندگی کو اجیرن بنا دیتا ہے۔ سماجی تفریق اور بگاڑ کا تماشا شانی فنکار کسی نہ کسی نہج سے احتجاج کرتا رہتا ہے اس کے احتجاج کو جو چیز معنی بخشی ہے وہ اقدار کا شعور ہے۔ دورِ جدید میں یہ اقدار مارکسی ہیومنزم کی بخشی ہوئی تھیں۔ شکستِ خواب کے بعد یہ قدریں بھی تہس نہس ہو گئیں۔ لیکن مارکسزم کا نعم البدل کوئی اور فلسفہ ابھی تک منصفہ شہود پر نہیں آیا۔ میں کہہ چکا ہوں وجودیت یا تو مذہب میں پناہ ڈھونڈتی ہے، یا مارکسزم میں یا رواقیت میں۔ ہمارے یہاں مارکسی اقدار کی از سر نو تدوین کا عمل شروع نہیں ہوا۔ ایک تو اس وجہ سے کہ سیاسی سیاست خود بحران میں ہے اور سیاسی دانشوری کا محاذ کمزور ہے۔ دوسرے اس وجہ سے کہ پرانے ترقی پسندوں کا مارکسی مطالعہ ویسے بھی کمزور تھا۔ اس میں سیاسی پمفلٹ بازی اور فائٹسزم کا عنصر زیادہ تھا اور مفکرانہ غور و خوض کا کم۔ ملائیت کا یہ عالم تھا کہ ادب آرٹ اور تہذیب کی مارکسی تفسیر کی روشنی میں مرزا ترمسوں زادہ کے علاوہ ہر فنکار حرام زادہ نظر آتا تھا۔ تیسری

وجہ یہ کہ وہ جنہیں مارکسزم سے دل چسپی تھی جیسے باقر مہدی اور عالم فونڈیری، وہ بھی مارکسی آئیڈیولوجی کی بحث کو ایک نیا موڑ نہ دے سکے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ جن حالات میں ہم رہ رہے ہیں ان میں وہ فنکار جو سماجی مقصدیت والا ادب پیدا کرنا چاہتا ہے زیادہ دنوں تک اپنے احتجاج کے لیے بغیر کسی آئیڈیولوجیکل BASE کے جی نہیں سکتا۔ بنیادی کمزور مارکسزم ہی میں یہ BASE تلاش کرتا ہے کیونکہ جن دیوہیکل انسانی بستیوں اور اقتصادی مسائل کا ہمیں سامنا ہے وہ صوفی مت کی طرح نفسیاتی ماحول پیدا کرنے سے حل نہیں ہوتے چنانچہ اگر ہم فنکار کی مکمل آزادی کے قائل ہیں تو اسے یہ بھی حق ملنا چاہیے کہ وہ سماجی احتجاج کا ادب تخلیق کرے اور اپنے طور پر مارکسزم اور جمہوریت، مارکسزم اور مذہب، مارکسزم اور انفرادیت میں ایک نیا توازن تلاش کر کے ایک نئی انسان دوستی کی بنیاد رکھے۔ پھر ہر ملک و قوم کی زندگی میں ایک ایسا لمحہ آتا ہے جس میں بنیادی اور انقلابی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ فنکار کو اس لمحہ کا رجز خواں بننے سے کون روک سکتا ہے۔ نعرہ بازی ہی سہی۔ وہ آل لمحہ کے گیت ضرور گائے گا۔ سوال صرف یہ ہے اور یہ بہت اہم سوال ہے کہ کیا جنگ، انقلاب، اور اٹھل پٹھل کے بحرانی دور کے شعری میلانات کی بنیاد پر ایک پائدار جمالیاتی فلسفہ کی تشکیل ممکن ہے؟ اگر ممکن بھی ہے تو کیا پسندیدہ ہے؟ — میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ غیر معمولی حالات کے گزر جانے پر ادب اور آرٹ سے وہی کام لینا چاہیے جو وہ کرتے رہے ہیں اور جس کے وہ اہل ہیں۔ یہ نکتہ کمیونسٹ روس نہیں سمجھ سکا اور انقلاب کے بعد ادب کو ریاست کی داسی بنا دیا۔ یہ فنکار کی آزادی کا انکار تھا۔ اس سے ایک بات اور کھل کر سامنے آتی ہے اور وہ یہ کہ ادب آرٹ اور تہذیب جمہوری ممالک میں ہی پیپ سکتے ہیں۔ یہ تصور کہ ریاست کے آمر اور غیر آمر ہونے کا ادب پر کوئی اثر نہیں پڑتا سرے سے باطل ہو جاتا ہے۔ یاد رکھیے کہ جدید ریاست آمر ہی نہیں بلکہ TOTALITARIAN ہوتی ہے اور انسان کی ہر فکری اور تخلیقی سرگرمی کو اپنی آئیڈیولوجی کے رنگ میں رنگتی ہے۔ ریاست کا ایسا کوئی تصور قدیم زمانہ میں نہیں تھا۔ اس سے ایک دوسرا سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا سوشلزم اور جمہوریت کی انویت کو ختم کر کے ایک نیا توازن پیدا کیا جاسکتا ہے یا نہیں۔ اسی طرح آج

کی دنیا میں ہر آن بدلتے معاشی نظریات کے تناظر میں مارکسی معاشیات کو حق بجانب ثابت کرنے کے ہمارے پاس کون سے شواہد ہیں؟ سمجھئے کہ ملی جلی معاشیات ہمارے اقتصادی مسائل کا حل ہو تو احتجاجی ادب کی نظریاتی بنیاد کیا ہوگی؟ کیا اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم ملی جلی معاشیات، خوش حال سماج، جمہوری نظام اور لبرل تصورات کے اس دور سے گزر رہے ہوں گے جس میں فنکار احتجاجی ادب سے صرف نظر کر کے زیادہ معنی خیز انسانی تجربات کو موضوعِ سخن بنائے۔ پھر اس کا کام ملک و قوم کی تعمیر نو کے لیے نفسیاتی ماحول تیار کرنے کا نہیں رہتا بلکہ صرف ادب تخلیق کرنے کا رہتا ہے جیسا کہ شیکسپیر اور غالب نے کیا۔ فنکار کو کسی بھی تعمیر نو کے کام میں لگانے کا مطلب ریاستی بیوروکریٹ کو اس کے پیچھے لگانے کا ہوتا ہے اور یہ فنکار کی بنیادی آزادی کے خلاف ہے۔

اس بنیادی آزادی کا مطلب آپ سمجھ لیں تو آپ کے آخری سوال کا جواب بھی مل جائے گا۔ فنکار کو کس قسم کا ادب تخلیق کرنا چاہیے اس کا فیصلہ ہر صورت اسے ہی کرنا پڑتا ہے۔ یہ فیصلہ نہ ریاست کر سکتی ہے نہ بیوروکریسی، نہ اکاڈمی نہ نقادوں کا جبر کہ اگر فنکار محسوس کرے کہ اسے سماجی احتجاج اور سماجی مقصدیت کا ادب تخلیق کرنا چاہیے تو اپنے کام کے لیے مناسب طریقہ کار کی تلاش کا پورا بار بھی اسے ہی سنبھالنا ہوتا ہے۔ نقاد اسے ادب تخلیق کرنے کے گھر نہیں بتا سکتا۔ نقاد تو زیادہ سے زیادہ یہ دیکھے گا کہ اس ادب کی خوبیاں اور اس کی حدود کیا ہیں۔ اسی طرح اگر فنکار اپنی افتادِ طبع کے مطابق یہ محسوس کرے کہ یہ بار وہ نہیں اٹھا سکتا، اور سماجی مقصدیت والا ادب اس کے بس کا روگ نہیں تو اسے پورا حق ہے کہ وہ اپنے مزاج کے مطابق وہی کام کرتا رہے جسے کرنے کی اس میں صلاحیت اور اہلیت ہے۔ اگر وہ انسانی تعلقات کے نازک رشتوں، انسان کی جذباتی پیچیدگیوں اور اپنے روحانی کرب کا بیان کرنا چاہتا ہے تو اس کا اسے پورا حق ہے۔ فنکار کی آزادی کا جو تصور میرے ذہن میں ہے وہ یہ ہے کہ اسے نہ صرف آمریاستوں کے جبر سے بلکہ آئیڈیولوجی اور نظریہ سازوں کے نظریات کے جبر سے بھی آزاد ہونا چاہیے۔ فنکار سماجی اور سیاسی شاعری کرنے اور نہ کرنے دونوں میں آزاد اور خود مختار ہے۔ یہ تنقید کا فریضہ ہے کہ ہر نوع کی شاعری کی اہری جانچ پڑتال

کے ذریعہ بتاتی رہے کہ مثلاً سیاسی MUSE کی کیا حدود ہیں اور مذہبی یا رومانی MUSE کے کیا تخلیقی امکانات ہیں۔ اچھی تنقید قدغن اور نادید سے کام نہیں لیتی۔ البتہ وہ یہ ضرور دیکھتی ہے کہ فنکار نے اپنے لیے جو تخلیقی جولانگاہ پسند کی ہے اس میں تخیل کے ارفع ترین مقامات کو چھونے کے امکانات کتنے ہیں۔ اگر نقاد سماجی مسائل والے ادب کو ادب کا صحیح ترین یا واحد ترین روپ کہنے سے انکار کرتا ہے تو یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ وہ احتساب کر رہا ہے بلکہ اس کی حدود کا تعین کر رہا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ وہ فن پارے جو تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں کے بے نظیر نمونے ہیں ان فضاؤں میں جنم لیتے ہیں جو فوری سماجی مسائل سے بلند ہوتی ہیں۔ ان مقامات پر فنکار کی نظر نہ ہو تو اس کا سماجی ادب بھی صحافتی بن جاتا ہے۔ اعلیٰ ادب فوری سماجی مسائل سے سروکار نہ رکھنے کے باوصف چونکہ انسانی ذہن کو رفعت بالیدگی اور کشادگی بخشتا ہے، اس لیے ایک انسانی اور سماجی فریضہ ہی انجام دیتا ہے۔ اس لیے مجھے ترقی پسندوں کی یہ تقسیم کہ سماجی ادب صحت مند ہوتا ہے اور وہ ادب جو سماجی مسائل کی بجائے نفسیاتی روحانی اور جذباتی مسائل سے سروکار رکھتا ہے بیمار ہوتا ہے، کبھی پسند نہیں آئی۔ تنقید میں صحت مند اور بیمار ادب کی اصطلاحوں کو میں معتبر نہیں سمجھتا۔

آپ کا یہ جملہ کہ ادب ناپسندیدہ جذبات کے پر امن اخراج کا ایک ذریعہ ہے، سخن گسترانہ ہے اور ادبی نقاد سے بہتر ماہر نفسیات اس پر تبصرہ کر سکتا ہے گو آج تک ماہرین نفسیات نے جس قسم کی ادبی تنقیدیں لکھی ہیں ان کے پیش نظر میں نہیں سمجھ سکتا کہ اس جملہ پر تبصرہ کر کے بھی وہ کونسا قلعہ سر کریں گے۔ ادب موت کا بھی ذکر کرتا ہے، گلتی سڑتی لاشوں کا بھی، شمشان اور قبرستان کا بھی، قتل و خون پیزی کا بھی، گناہ اور جرائم کا بھی GROTESQUE اور MACABRE کا بھی۔ میں نے فوڈ پر آرٹ کی اعلیٰ سنجیدگی کو مسلط نہیں کیا اس لیے MINOR شاعری سے بھی لطف اندوز ہو سکتا ہوں۔ میں محسوس کرتا ہوں کہ فنکار کا فن قتل کو قصا بیت اور عریانی کو فحاشی بننے نہیں دیتا۔ برہنہ عورت کا مجسمہ اشتعال انگیز نہیں ہوتا کیونکہ آرٹ اتنا غالب ہوتا ہے کہ نظر خطوط جسم کا احاطہ کرنے کے باوجود جسم سے نہیں مجسمہ ہے لطف اندوز ہوتی ہے۔ کمرشیل کیلنڈر میں چونکہ آرٹ ہی ناقص ہوتا ہے

نظر عورت کو دیکھتی ہے تصویر کو نہیں۔ گھناؤنے پن پر آرٹ غالب ہو تو گورستانی ادب بھی نشاط افزا ہے۔ ڈن اپنے محبت کے نغموں میں بھی قبر، لاش، گورستان اور آسیب کا ذکر کرتا ہے لیکن عشقیہ نغمہ کی پاکیزگی کہیں مجروح ہونے نہیں پاتی۔ باولیر کی SPLEEN کی نظموں کی بیابانی کیفیت بھی نشاط انگیز ہے۔ خراب آرٹ میں اچھا خیال اور صحت مند جذبہ بھی اپنی انٹرا انگیزی کھودیتا ہے۔ اگر آرٹ خراب ہے تو خدا کی حمد بھی ایسی لگتی ہے گویا کوئی کلرک ہیڈ کلرک کی خوشامد کر رہا ہے۔ کشمیر پر لکھی گئی خراب نظموں سے وہ نظم بہتر ہے جس میں قبرستان کی سوگوار فضا کی کامیاب عکاسی ہے۔ برنارڈ شانے اس تمام بحث کو ایک جملہ میں بیان کر دیا ہے کہ لوگ تھیٹر میں خوبصورت ٹانگیں اچھالتی حسین دوشیزاؤں کی بجائے شیکسپیر کی چڑیلوں کو دیکھنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔

آئیڈیولوجی کا مسئلہ

وہ لوگ جو آئیڈیولوجی کے خاتمہ کی بات کرتے ہیں ان کی دلیل یہ ہے کہ نیا صنعتی تمدن اپنی ترقی یافتہ شکل میں قومی دولت، اشیائے ضرورت اور آرام و آسائش کی چیزوں کو اتنی فراوانی سے پیدا کرے گا کہ قلتِ اشیا اور غربت کی پیدا کردہ عوامی غیر اطمینانی اور اس کے نتیجہ کے طور پر وجود پذیر ہونے والی طبقاتی آویزش، بغاوت اور انقلابی سرگرمیوں کا خاتمہ ہو جائے گا۔ یہ بات درست ہو یا نہ ہو لیکن یہ حقیقت ہے کہ دنیا کے جمہوری ممالک میں دائیں اور بائیں بازو کی سیاست میں اب بہت زیادہ فرق نہیں رہا اور قدامت پسند سیاسی جماعتیں بھی اب اپنے منصوبوں میں اشتراکی نصب العین کے لیے گنجائش نکال لیتی ہیں۔ جمہوری ممالک کا سماجی نصب العین فوش حال سماج

WELFARE STATE

رہا ہے اور یہ خواب اب آہستہ آہستہ حقیقت میں بدل رہا ہے۔ فوش

حال سماج اشتراکیت اور جمہوریت کا بہترین امتزاج ہے اور دونوں سماجی نظاموں کی خرابیوں کو کم سے کم اور برکتوں کو زیادہ سے زیادہ اپنانے کی کوشش کرتا ہے۔ آڈن نے ایک جگہ کہا ہے کہ وہ مسائل جو گول مینز پر حل ہو سکتے ہیں انھیں میدانِ کارزار میں حل کرنے کا کیا فائدہ۔ چنانچہ ریاست اگر صنعتوں کو اپنے ہاتھ میں لینا چاہتی ہے تو وہ یہ کام ایک پارلیمانی بل کے ذریعہ کر سکتی ہے۔ اس کے لیے سرمایہ داروں کے گلے کاٹنے کی ضرورت نہیں ملک کو فونی انقلاب سے بچانے کے لیے سیاسی جماعتیں اب اپنے منصوبوں کو زیادہ سے

زیادہ اشتراک بن رہی ہیں۔ سماجی نا انصافی کا شعور بھی ویسے اب عام ہے اور لوگ ظلم، جبر اور لوٹ کھسوٹ کو... آسانی سے برداشت نہیں کرتے۔ لیبر کورٹ، فیکٹری ایکٹ، انشورنس، ہاؤسنگ پروجیکٹ، سلم کلیرنس، مفت تعلیم، اور دوسرے سیکٹروں منصوبوں کے ذریعہ سماج نے محنت کش اور نچلے طبقوں کی حالت کو بہتر بنانے کی کوشش کی ہے، اور اس میں ترقی یافتہ ملکوں کو کامیابی بھی حاصل ہوئی ہے۔ جمہوری ملکوں کے فلاحی کاموں، صنعتی تمدن کی پیدا کردہ کنزیومرس سوسائٹی اور ٹریڈ یونین کی تحریکوں سے حاصل کی ہوئی مراعات کا ایک نتیجہ تو یہ ہوا ہے کہ مزدور طبقہ کا کردار اب انقلابی نہیں رہا۔ ہر برٹ مارکیوز نے تو صاف کہہ دیا ہے کہ وہ مزدور طبقہ سے مایوس ہو چکا ہے۔ دائیں بازو کی سیاست کی باتیں بھی اب مزدور طبقہ کے بجائے متوسط طبقہ کے طالب علم زیادہ کرتے ہیں۔ مزدور طبقہ کی توقعات متوسط طبقہ کے نوجوانوں کے مقابلہ میں کم تھیں، اس لیے خوشحال صنعتی معاشرہ انھیں جو کچھ دے سکا اس سے وہ مطمئن ہو گیا جب کہ متوسط طبقہ جیسا کہ اس کا مزاج رہا ہے بہت کچھ ملنے پر بھی زیادہ مانگتا ہے۔ دراصل مادی خوش حالی کا ہمارا جو تصور رہا ہے لوگوں کو زندگی کی ضروریات اور آسائشوں کی چیزیں زیادہ سے زیادہ ملتی رہیں وہ ترقی یافتہ صنعتی معاشرہ کے اقتصادی اصولوں کے خلاف نہیں ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام اپنی ابتدائی لوٹ کھسوٹ کی منزل سے بہت آگے نکل گیا ہے سوائے ان پس ماندہ ملکوں کے جہاں پر وہ ابھی تک اپنی ابتدائی صورت میں قائم ہے۔ پھر ماس میڈیا، آرٹ، ادب اور تہذیب و معاشرت کے نئے رجحانات جو ماڈرنزم اور پستی ازم کی صورت میں سامنے آئے ہیں انھوں نے بھی طبقاتی، قومی اور نسلی امتیاز پر شدید ضرب لگائی ہے۔ انقلابی تحریکیں پس ماندہ ممالک قوموں اور طبقوں ہی میں پھیلتی ہیں اور اگر ان طبقوں اور ممالک کی بے اطمینانی کی وجوہات کو دور کر دیا جائے تو انقلابی کش مکش بڑی حد تک ختم ہو جاتی ہے۔ دنیا کی تمام جمہوری حکومتوں کی پیش قدمی اسی منزل کی طرف ہے۔ یعنی انقلابی آئیڈیولوجی کے آدرشوں کو اپنے سیاسی منصوبوں میں سما کر ملک کو اندرونی انتشار، خانہ جنگی یا طبقاتی آویزش سے نجات دلانا۔ اگر سیاسی جماعتوں کا نصب العین عوامی فلاح و بہبود ہے تو آئیڈیولوجی کی جگہ سیاسی پالیسی اور اقتصادی پروگرام الے لیتا ہے۔ لوگ سیاست میں حصہ ضرور لیتے ہیں، ایک سیاسی اور اقتصادی پروگرام کو

کے خون کو اس طرح گرمائیں جیسا کہ تیسری دہائی میں انھوں نے کیا تھا۔ آرنلڈ ویمپر کے ڈرامے کا ہیرو کہتا ہے کہ ”میں نے اپنا یقین اور اپنا حوصلہ دونوں کھو دیے۔ اب میں چیزوں کو سیاہ اور سفید میں بٹتی ہوئی نہیں دیکھتا۔“ سیاہ اور سفید کی تقسیم کے خاتمہ کا مطلب ہے اس اخلاقی رویہ کا خاتمہ جو غیر وشر کی طبقاتی تقسیم سے خوش تھا۔ یہ گویا آدمی کو ایک طبقاتی ٹائپ کے بجائے کلیت میں دیکھنے کی کوشش تھی۔ یہ تیسری دہائی کے پرولتاری ادب کے بجائے اس سماجی ادب کی طرف پیش قدمی تھی جس کی طرف آرتھر ملر نے اشارہ کیا ہے۔ اردو میں بھی ترقی پسند تحریک کی شکست و ریخت کے بعد آدرشوں کی موت کا ماتم ایک ساتھ چاروں طرف سے بلند ہوا تھا۔ ہم لوگ آدرش واد کی سطح پر چلنے کے اس قدر عادی ہو گئے تھے کہ ہمارے لیے آدرشوں کے بغیر چلنے کا تصور تک محال تھا۔ آدرش ہمارے لیے سر کی جوڑوں کی مانند تھے کہ جب تک جو بیس ہیں ہم سر کھجانے کے شغل میں مشغول ہیں اور جیسے ہی سر صاف ہوا ہم مارے بوریت اور بے مصرفی کے اعصابی ٹوٹاؤ میں مبتلا ہو گئے۔

دوسری عالمگیر جنگ کے بعد سیاست بھی اتنی صاف اور واضح نہیں رہی تھی کہ ہم اطمینان قلب کے ساتھ جاندارانہ رویے اختیار کر سکتے۔ افریقہ اور ایشیا کے ملکوں کی سامراجیت کے خلاف جدوجہد آزادی کے جذبہ کے تحت تھی لیکن آزادی کے جذبہ کو محسوس کرنا اور چیز ہے اور آئیڈیولوجی کو اپنا نا دوسری چیز۔ حصول آزادی کے بعد جب نظام معاشرت کی پسندگی کا سوال آیا تو آدرشوں کے جھگڑے پیدا ہوئے۔

بدقسمتی سے آدرشوں کی یہ جنگ بھی صاف اور ایماندارانہ نہیں رہی تھی۔ مملکتیں اور سیاسی جماعتیں بڑی طاقتوں کے ہاتھ کا کھلونا بن گئی تھیں اور خود لفٹسٹ جماعتوں میں زبردست پھوٹ تھی۔ ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی مارکسی اور غیر مارکسی، دائیں بازو کی مارکسی اور بائیں بازو کی مارکسی، اور دائیں بازو کی نکسلائیٹ وغیرہ قسم کی پارٹیوں میں جس طرح ٹکڑے ٹکڑے ہوئی ہے، اور پارٹی کے قومی کردار کے زوال کے بعد جس طرح علاقائی سیاست میں (اور جیسا کہ علاقائی سیاست کا خاصہ ہے) کہ فوری

پسند اور دوسرے کو ناپسند بھی کرتے ہیں لیکن وہ اس جلد باقی و فور اور جوش و خروش کا مظاہرہ نہیں کرتے جو کسی آئیڈیولوجی سے وابستگی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد دنیا کا جو نقشہ رہا ہے وہ آئیڈیولوجی کل وابستگی سے کہیں زیادہ ایسی سیاسی پالیسی کی تشکیل کا نقشہ ہے جو کسی ایک آئیڈیولوجی سے وفاداری کے بجائے مختلف آئیڈیولوجیز کے عناصر کے باہمی امتزاج کو پیش کرتی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ فاشیزم اور کمیونزم کے بعد کسی اور آئیڈیولوجی نے لوگوں کو کسی عوامی عمل پر متحرک نہیں کیا۔ یہ دونوں گویا دنیا کی آخری طاقتور آئیڈیولوجیز تھیں۔ دوسری جنگِ عظیم کے ساتھ اس فاشسٹ آئیڈیولوجی کا تو خاتمہ ہو گیا اور کمیونسٹ آئیڈیولوجی جس شکست و ریخت، اور روس چین اور کیوبا کے علاوہ مشرقی یورپ کے ممالک میں جن تبدیلیوں سے گزری ہے، اور دنیا کے دوسرے پس ماندہ ممالک میں کمیونسٹ پارٹی کے اندرونی تضادات کی بنا پر اس کی جھوٹی تاویل میں، تعریفیں اور تفسیریں سامنے آئی ہیں اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ایک آئیڈیولوجی کے طور پر وہ بھی پہلے کی مانند ایک حرکی قوت نہیں رہی۔ ہندوستان اور پاکستان میں آریس ایس اور جماعت اسلامی دو ایسی جماعتیں ہیں جو اپنی اپنی آئیڈیولوجی رکھتی ہیں۔ ان کی آئیڈیولوجی کا تجزیہ آپ کو بتائے گا کہ بنیادی طور پر یہ فاشسٹ ہیں اور نہ صرف یہ کہ دورِ جدید کے تقاضوں سے ہم آہنگ نہیں بلکہ غیر انسانی اور غیر اخلاقی تصورات کی حامل ہیں۔ ان دونوں جماعتوں کے کرتوتوں کے نتائج سے ہندوستان اور پاکستان کی تاریخ رنگی ہوئی ہے۔

بہر حال آپ کچھ بھی کہیے، ایک یا دوسری وجہ سے دوسری جنگِ عظیم کے بعد کا زمانہ آئیڈیولوجی کے لیے بحران کا رہا ہے۔ یورپ، انگلستان اور امریکہ میں وہ افسانے، ناول اور ڈرامے جو محنت کش عوام کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں ان میں اس نئی صورتِ حال کی دلچسپ ترجمانی ہوئی ہے۔ برہم نوجوانوں کا ادب نوجوانوں کی اس الجھی ہوئی برہمی کو پیش کرتا ہے جس کے نصب العین اور مقاصد واضح نہیں ہیں۔ جان آندورن کے ڈرامے "غصہ میں پیچھے دیکھو" کا ہیرو جی پورٹر کہتا ہے کہ میری نسل کے لوگ اب "بڑے اسباب" کے لیے مرنے کو تیار نہیں ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ اب ایسے بڑے اسباب نوجوانوں کو نظر ہی نہیں آتے جو ان

مفاد کے لیے بڑے نصب العین اور قومی مقاصد کو قربان کیا جاتا ہے) کمیونسٹ پارٹی نے رجعت پسند اور فرقہ پرست طاقتوں کے ساتھ گٹھ جوڑ کیا، اس نے ملک میں لفٹسٹ سیاست کو زبردست گزند پہنچائی ہے۔ پچھلے پچیس برسوں میں ایشیائی اور افریقی ممالک میں جس طرح جمہوری حکومتیں ناکام ہوتی رہی ہیں، اور عسکری انقلاب آتے رہے ہیں اور ممالک دہشت پسندی، فسادات اور خانہ جنگیوں کے شکار رہے ہیں، اس نے آئیڈیولوجی کی بحث کو فردی بنادیا ہے کیونکہ آئیڈیولوجی پر دانشورانہ سوچ بچار کی اہمیت ایسے معاشرے میں ہوتی ہے جس میں لوگ طاقت سے نہیں بلکہ جمہوری طریقوں سے تبدیلیاں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ سیاست جب طاقت کی کش مکش بن جائے تو جمہوری طریقہ کار کی جگہ عسکری انقلاب، دہشت پسندی اور گوریلا جنگ ہر قسم کی دانشوری کو بے معنی بنا دیتی ہے۔ سرفروش انقلابی پورے معاشرے کو پیچھے چھوڑ کر اپنے چند ساتھیوں اور قبیلے والوں کے ساتھ دہشت پسندی کا دور شروع کر سکتا ہے اور دنیا کی بڑی طاقتوں کی پشت پناہی بھی حاصل کر سکتا ہے۔ بھیڑ کی سیاست بھی آئیڈیولوجی پر نہیں چلتی بلکہ کوئی بھی ایسا خیال جو لوگوں کے تخیل کو بھڑکائے کافی ہوتا ہے۔ اس مقصد کے لیے سیاسی جماعت اگر بھیڑ کی نفرت و حقارت کو کسی طبقہ، فرقہ یا اقلیت کے خلاف استعمال کرنے میں فائدہ دیکھتی ہے تو وہ دریغ نہیں کرتی۔ گوریلا جنگ نے انقلابی کش مکش کا نقشہ ہی بدل دیا ہے۔ اب پورے ملک کو انقلابی کش مکش کے لیے تیار کرنے کی ضرورت نہیں۔ اگر سرحدی علاقہ کے کسی قبیلہ کو طبقاتی، قومی، مذہبی یا علاقائی مفاد کے بہانہ تلے مشتعل کر کے انھیں گوریلا جنگ کے لیے تیار کیا جائے تو ملک میں انقلابی جنگ کے لیے ایک BASE تیار ہو سکتا ہے، اور جیسا کہ میں پہلے بتا چکا ہوں بڑی طاقتیں اس صورت حال کو استعمال کرنے کے لیے، ہمیشہ کمر بستہ ہوتی ہیں۔ وہ معاشرہ جس کی جمہوری بنیادیں مضبوط ہوتی ہیں آزاد فضا میں جماعتی سیاست کو پروان چڑھنے کے پورے مواقع دیتا ہے اور اسی لیے ہر سیاسی جماعت زیادہ سے زیادہ عقلی اور منطقی پالیسی کو اپناتی ہے اور غیر عقلی اور جذباتی رویوں سے پرہیز کرتی ہے۔ وہ سماج جس کی اکثریت غیر تعلیم یافتہ اور ان گڑھ ہوا اس سیاست کو جنم دیتا ہے جو جاہل عوام کے جذبات سے کھیلتی ہے، انھیں خواب دکھاتی ہے

اور بھکتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ پس ماندہ ممالک میں ابھی بھی آئیڈیولوجی سے کام لیا جاسکتا ہے، لیکن زیادہ پائدار، مستقل اور جمہوری معاشروں میں آئیڈیولوجی سے خون کو گرمانا ممکن نہیں رہا۔ پس ماندہ ممالک میں بھی جیسا کہ بتا چکا ہوں گوریلا جنگ کی تکنک نے آئیڈیولوجیکل جنگ کو بڑی حد تک غیر اہم بنا دیا ہے، اور اگر اس کی اہمیت ہے تو صرف اتنی کہ اس کے ذریعہ گوریلا جنگ کے امکانات پیدا کیے جائیں۔

روسی انقلاب کے بعد کمیونسٹ آئیڈیولوجی اتنے تغیرات سے گزری ہے، اور خود کمیونسٹ سیاست اتنے تضادات کا شکار رہی ہے کہ اب لوگ آئیڈیولوجی کی بحث کم اور سیاست کی بحث زیادہ کرتے ہیں۔ کسی آئیڈیولوجی کی بنیاد پر تعمیر کیا ہوا معاشرہ بھی بالآخر تو ایک سیاسی یونٹ ہی بن جاتا ہے، اور سیاست کی اپنی مصلحتیں ہوتی ہیں اور اسی لیے سیاست میں یارِ غار کم اور یارِ شاطر زیادہ ہوتے ہیں۔ روس اور چین کے مناقشات نے بتا دیا کہ سیاست آئیڈیولوجیکل وفاداریوں سے بھی زیادہ طاقتور ہوتی ہے۔ پھر دوسری جنگِ عظیم کے بعد انقلابی سرگرمیوں نے جب سے گوریلا جنگ کی شکل اختیار کی ہے، تب سے خود سیاست سماجی زندگی کے ایک اہم عنصر کا مقام کھو چکی ہے۔ سیاست نے آئیڈیولوجی کو اور گوریلا جنگ نے خود سیاست کو از کار رفتہ بنا کر رکھ دیا ہے اور اس طرح تاریخی جبریت نے اخلاقی قدروں اور ناگزیریت نے فکر و نظر کی اہمیت کو غیر متعلق بنا دیا ہے۔ ادب، آرٹ، کلچر، فلسفہ اور دانشوری کی تمام باتیں ایک ایسے زمانہ میں بے معنی ہو جاتی ہیں جو تاریخی جبریت کے زنداں میں قید ہو، ناگزیر کے سامنے بے دست و پا ہو، اور یوٹوپیائی مستقبل کا تصور جس کے سامنے واحد نجات راہ رہ گیا ہو۔

لیکن آئیڈیولوجی کے خاتمہ کی بات زیادہ دلوں تک چلنے والی نہیں تھی۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد زمانہ بھی امن و سکون اور طمانیت کا زمانہ نہیں رہا۔ دنیا بھر میں سیاسی اضطراب، جذباتی بے چینی اور روحانی خلفشار پھیلا ہوا تھا، جو بالآخر نوجوانوں، طالب علموں اور جدیدیوں کو باغیانہ تحریکوں کی شکل میں نمودار ہوا۔ اس سلسلے میں C. WRIGHT MILLS

کی کتاب ON THE NEW-LEFT نئے ریڈ کلزم کے لیے داس کیپیل کا مقام رکھتی ہے۔ دانیال بیل نے اپنی کتاب THE END OF TDELOGY میں بتایا

تھا کہ ۱۹۵۰ء کے لگ بھگ ریڈیکل روایت اپنے آپ کو ختم کر چکی تھی۔ مغرب میں اہم معاملات اب پُر جوش فریقین پیدا نہیں کرتے تھے۔ جوش و خروش اور سرشاری سے لبرنی آئیڈیولوجی کے لیے اب کوئی میدان عمل نہیں رہا تھا۔ خود تاریخ نے اسے ایک لطیفہ بنا دیا تھا، کیونکہ یک حزبی حکومت نے ثابت کر دیا تھا کہ پرانی آئیڈیولوجیز اپنی صداقت کھو چکی ہیں۔ ۱۹۵۰ء کے بعد ایک نئی نسل پیدا ہوئی تھی جس کے لیے پرانے ریڈیکلزم کی یوٹوپیا کی آئیڈیولوجی کوئی اہمیت نہیں رکھتی تھی۔ وہ اب ایسے سماج میں رہتے تھے جس نے کم از کم دانشورانہ سطح پر مستقبل کے لیے جوش آئند تصورات پر اپنی جوش حالی اور دستروں کو مشروط نہیں کیا تھا۔ اس نئی نسل کو نئے سیاسی سماج میں نئے آدرشوں کی ضرورت تھی، اور رائٹ ملز کی کتاب نے ان کی یہی جذباتی ضرورت پوری کی۔ ملز کا کہنا تھا کہ آئیڈیولوجی کے خاتمہ کا نعرہ دراصل مطمئن قدامت پرستوں، تھکے ہوئے لبرل، اور فریب شکستہ ریڈیکل کا لگایا ہوا ہے۔ یہ نعرہ مارکسزم پر حملہ کے لیے لبرلزم کی شرارت ہے، اور لبرل اسٹیبلشمنٹ کو بے چون و چرا قبول کرنے کے لیے دیا گیا ہے۔ یہ نعرہ اس مفروضہ پر قائم ہے گویا مغرب میں اب ایسے کوئی بڑے ISSUES رہے ہی نہیں جو سماج کو اٹھل پھل کر سکیں، اور لفٹسٹ تنقید کے امکانات پیدا کر سکیں۔ ملز کا کہنا ہے آئیڈیولوجی کا خاتمہ تھکے ہوئے مکبتی دانشوروں کا SELF IMAGE پیش کرنا ہے، اور کلچر کے جرائم میں ان دانشوروں کی شمولیت پر نقاب ڈالنا ہے۔ ملز اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ آئیڈیولوجی ختم نہیں ہوئی بلکہ اب پیدا ہو رہی ہے۔ صورت حال کی حوصلہ شکنی کا اندازہ اس بات سے ہو جائے گا کہ اتنے جوش و خروش اور اتنی زبردست مفکرانہ صلاحیتوں کے باوجود خود ملز نہ تو کسی آئیڈیولوجی کی تشکیل کر سکا ہے، نہ نشان دہی، نوجوانوں اور طالب علموں کی نئی لفٹسٹ تحریکوں کے باوجود کوئی آئیڈیولوجی ابھر کر سامنے نہ آ سکی۔ سپنڈر نے اپنی کتاب ”نوجوانوں کی بغاوت کا ایک سال“ میں نوجوانوں کے باغیانہ تصورات کا کچھ

کمر کے بتایا ہے کہ اُن کے تصورات اور پردھوں کے نراجی تصورات میں بہت زیادہ فرق نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خود لفٹس جماعتوں نے نوجوانوں کی بغاوت کو بہت ہمدردی سے نہیں دیکھا۔

میں سر دست اس بحث میں نہیں الجھوں کہ آئیڈیولوجی اچھی چیز ہے یا بُری، یا آئیڈیولوجی سماج کے لیے کتنی ضروری ہے، یا آئیڈیولوجی سے ادب کی وفاداری کس نوعیت کی ہوتی ہے۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ ہمارے زمانے میں آئیڈیولوجی کی کیا صورت حال رہی ہے۔ کسی تصور سے پرجوش وابستگی تخلیقی تخیل کی ایک صفت رہی ہے۔ فنکار اُن اساطیر کا معنی ہوتا ہے جو معاشرہ اپنے تہذیبی عمل کے دوران تخلیق کرتا ہے۔ ہمارے دور کا شعلہ بکف تصور اشتراکیت اور تخیل کو بھڑکانے والا اسطوریہ اشتراکی روس تھا۔ دُنیا بھر کی ایک پوری نسل کے شاعروں کو اس نے متاثر کیا۔ ترقی پسند سیریت کے لفظ سے بہت بھڑکتے ہیں، لیکن میراثاں ہے کہ شاعر جب حقیقت کا وجدانی ادراک کرتا ہے تو اسے سیریت ہی کی سطح پر پہنچا دیتا ہے۔ شاعری میں وہ عورت تو نہیں ہے جو سماجیات کی کتابوں میں نظر آتی ہے۔ وہ حسن کا پیکر، تخلیق کا سرچشمہ، دھرتی کا عکس، آرزوؤں کی منزل، ارمالوں کا ساحل، رفاقت، محبت اور ایثار کا مجسمہ اور نہ جانے کیا کیا کچھ ہے۔ یہ سب کچھ باہم مل کر عورت کے تجربہ کو خدا کے تجربہ ہی کی مانند پُر نشاط و پُر اسرار بناتا ہے۔ اسی طرح شاعری میں بھی انقلاب ایک فلسفیانہ اور سماجیاتی تصور کے طور پر نہیں بلکہ MYSTIQUE کی سطح پر اپنا رنگ و آہنگ بکھیرتا ہے۔ کیونسٹ مینی فیسٹو کی زبان کی ادبیت اور شعریت کا ذکر کیونسٹ نقاد اسی کیف و سرور اور جوش و خروش کے ساتھ کرتے ہیں جو علمائے دین میں قرآن کی فصاحت اور بلاغت کا بیان کرتے وقت پیدا ہوتا ہے۔ شاعر چونکہ استعاروں اور علامتوں کی زبان بولتا ہے، اسی لیے کسی خیال کو منطق کی چلیچلاتی دھوپ میں دیکھنے کی بجائے ابہام کے دھندلکوں میں دیکھنا زیادہ پسند کرتا ہے۔ اسی لیے موضوع کی سیریت قدغن نہیں بلکہ سمند تخیل کا تازیانہ بنتی ہے۔ انقلاب کا تصور بڑے جذبات پیدا کرتا ہے۔ ظلم و نا انصافی کے خلاف لڑتے ہوئے غم، غصہ، انتقام اور نشاطِ زیست کی آرزو مندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں جو بڑے جذبات

ہیں اور ان جذبات کی ترجمان شاعری بڑی شاعری ہونے کے تمام امکانات رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو ہی میں نہیں بلکہ دنیا بھر میں انقلابِ روس کے بعد انقلابی شاعری کا ایک وسیع سرمایہ مختلف زبانوں کے ادب میں جمع ہو گیا۔ ایک وجد آفریں تصور تھا جس نے فنکاروں کے تخیل کو بھڑکایا تھا اور وہ نئی دنیا اور نئے انسان کے خواب دیکھنے لگے تھے۔ اس تصور کو نئے شاعروں نے سمار نہیں کیا بلکہ نئی نسل تو اس تصور کی ٹوٹی ہوئی کرچیوں سے لہو لہان پیدا ہوئی۔ جدید شاعر نے جس سماجی فضا میں آنکھ کھولی وہ شکستِ فریب کی فضا تھی۔ یہی اس کا کرب تھا اور وہ اسی کرب کا بیان کر سکتا تھا۔ وہ کسی یوٹوپیا کی خواب کا معنی کیوں نہیں؟ جواب واضح ہے۔ وہ ایک ایسی چلچلاتی دھوپ کا مسافر ہے جسے فریبِ نظر کے لیے بھی کوئی سراب دکھائی نہیں دیتا۔

چلیے یہ تسلیم کہ اب آئیڈیولوجی نہیں رہی، تو کیا شاعر کو اس صورتِ حال پر مطمئن ہو جانا چاہیے۔ کیا اسے اپنی آئیڈیولوجی پیدا نہیں کرنی چاہیے؟ پہلی بات تو یہ کہ آئیڈیولوجی کی تشکیل فلسفی اور سماجیات کے مفکرِ عالم اور نظریہ ساز کرتے ہیں۔ شاعر کا یہ منصب نہیں۔ اس کا وہ اہل بھی نہیں ہوتا۔ اگر شاعر اقبال کی طرح فلسفی ہو تب بھی ضروری نہیں کہ ہر شاعر فلسفی ہو۔ شاعر فلسفوں اور نظریات کا خوشہ چیں ہوتا ہے خود بانیِ فلسفہ یا نظریہ ساز نہیں ہوتا۔ اس کے شخصی تجربات سے جو نظامِ افکار تشکیل پاتا ہے اس کی اہمیت بھی بطور نظامِ فلسفہ کے نہیں ہوتی بلکہ شاعرانہ خیالات کے ایسے مجموعہ کی ہوتی ہے جو ایک منفرد شاعرانہ احساس اور مفکرانہ مزاج کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہوتے ہیں۔ ان پر بطور ایک نظامِ فلسفہ کے غور نہیں کیا جاسکتا۔ زیادہ سے زیادہ اشیاء اور واقعات کی طرف ایک شاعر کے فکری رویہ کے طور پر ان کا جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ یہاں یہ بات پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ عوامی معاملات کے بارے میں شاعر کے خیالات وہ بھی ہو سکتے ہیں جو عوام کے ہیں، اس پارٹی کے بھی ہو سکتے ہیں جو عوام کی رہ نما اور نمائندہ ہو، ذاتی اور انفرادی بھی ہو سکتے ہیں، گہری فلسفیانہ فکر میں ڈوبے ہوئے بھی ہو سکتے ہیں اور سطحی، اٹکل اور ترنگی بھی۔ یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ کسی عوامی معاملہ یا آئیڈیولوجی سے وابستگی شاعر کے جہانِ فکر کو افکارِ نہر سے مالا مال

کرنے کے لیے کافی ہے۔ ہر چیز کا دار و مدار شاعر کی ذہنی استعداد پر ہے، اور استعداد سب کی یکساں نہیں ہوتی۔ سطحی خیالات کی شاعری کرنے سے بہتر ہے کہ آدمی گہرے جذبات کا نغمہ سنج ہو۔ یہ کہ اس کی شاعرانہ قدر و قیمت کم نہیں کی جاسکتی کہ اس کے یہاں جذبہ ہے فکر نہیں، یا داخلیت ہے اور خارجی معاملات کا بیان نہیں۔

گرد و پیش کی حسّی اور جذباتی فضا کے علاوہ شاعری کا ایک توانا سرچشمہ دانشورانہ فضا بھی ہے۔ وہ افکار و خیالات جو اس فضا میں تیرتے رہتے ہیں فنکار کو غیر شعوری طور پر متاثر کرتے رہتے ہیں ایسی فضا پیدا کرنا اور اسے سرگرم کار رکھنا دانشوروں کا کام ہے۔ علوم کے ہر شعبہ میں چہل پہل اور گہما گہما ہو اور ہر آن نئے تصورات اور نظریات بنتے بگڑتے رہتے ہوں تو شاعر کا احساس بھی ان سے جلا پاتا ہے۔ اسی لیے تنقید کا محض ہلکتی بنتا لفظوں کے نیچے اُدھیرنا تخلیق فن کے لیے سودمند ثابت نہیں ہوتا۔ اول تو اس لیے کہ فنکاری کے آداب فنکار تنقید کی کتابوں سے نہیں بلکہ اعلیٰ فن پاروں کے مطالعہ کے ذریعہ سیکھتا ہے۔ دوم اس لیے کہ فنکاری کے کوئی ایسے جامد اور اٹل اصول و ضوابط نہیں ہوتے جسے ہر فنکار من و عن قبول کرے۔ وہ اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق اپنے طور طریقے آپ ایجاد کرتا ہے۔ اس لیے تنقید کا محض تکنیکی اور اسلوبی بننا تنقیدی توانائی کی نہیں بلکہ سٹاؤ اور انحطاط کی نشانی ہے۔ تنقید کے لیے بحث افکار سے دامن چھڑانا خود ادب کے لیے فائدہ مند نہیں ہے۔ تنقید کو ان تمام افکار و خیالات سے بہرہ مند ہونا چاہیے جو زندگی انسان اور کائنات کی تفسیر و تفہیم میں ہمارے معاون ثابت ہوں۔ آخر ادب انسان ہی کو مرکز میں رکھ کر زندگی اور کائنات کے معنی پانے کی کوشش کرتا ہے۔ ادب کی تنقید اگر ہمیں زندگی اور انسان کے متعلق کچھ نہیں بتاتی تو وہ محض ایک کرافٹ کا بیان ہو کر رہ جاتی ہے۔ چونکہ اردو زبان میں دوسرے انسانی علوم کے شعبوں میں وہ کام نہیں ہو رہا جو دنیا کی دوسری ترقی یافتہ زبانوں میں ہو رہا ہے اس لیے ہماری زبان کی دانشورانہ فضا مہین سے مہین ترقی ہو رہی ہے۔ ادب تو ادب ہی ہوتا ہے اور ادب کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا لیکن ادب کے سرد کار ہزاروں ہوتے ہیں کیونکہ ادب

کا تعلق زندگی سے ہے اور زندگی عبارت ہے جسمانی، روحانی اور دانشورانہ سطح پر انسانی سرگرمیوں سے۔ نظریات اور تصورات کے مباحث کو سرگرم ستیز کرنے کا کام دوسرے انسانی علوم کا ہے جن سے استفادہ کر کے تنقید ادبی فضا کو آب و تاب بخش سکتی ہے اور اس کا ایک خوشگوار نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ فنکار ایک ایسی فضا میں سانس لیتا ہے جو افکار تازہ سے ہمیشہ گونجتی رہتی ہے۔ شعروادب کی تخلیق کے لیے وہی سماج اچھا ہوتا ہے جو افکار و خیالات اور اساطیر و نظریات کے ذریعہ فنکار کے تخلیقی سرچشموں کو سیراب کرتا رہتا ہے۔ ہر سماجی تبدیلی نئی فکر کو جنم دیتی ہے جس کے زیر اثر فنکار کا زندگی اور انسان کی طرف رویہ اس کے پیش رو فنکاروں سے مختلف بن جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ایک نسل کے ادیب دوسری نسل کے ادیبوں سے اتنے مختلف نہ ہوتے جتنے کہ ہیں۔ اس اختلاف کو قبول نہ کرنے کی صورت میں ہم بدلے ہوئے حالات میں بھی ادیبوں سے انھیں مسائل پر لکھنے کا مطالبہ کرتے ہیں جو اب اُن کے نہیں رہے۔ یہی نہیں بلکہ اکثر تو ایسا بھی ہوتا ہے کہ جن مسائل پر ان کے وہ پیش رو ادیب جو ان مسائل سے وابستہ تھے نہیں لکھ رہے ہوتے کیونکہ بدلے ہوئے حالات میں وہ اس وفور شوق سے محروم ہوتے ہیں جو پہلے انھیں حاصل تھا، انھی مسائل پر لکھنے کے لیے نئے لکھنے والوں پر اخلاقی دباؤ ڈالا جاتا ہے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ ہمارے ترقی پسند نقاد اپنی تنقیدوں میں مارکسی آئیڈیولوجی کی بحث کو سرد نہ پڑنے دیتے، اور سماجی اور سیاسی معاملات پر بسیاری تنقید کی روایت کو زندہ رکھتے، لیکن وہ جو خود کو مارکسی کہتے یا سمجھتے تھے اُن کے یہاں مارکسزم فرسودہ کلی شیز سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب میں مارکسی تنقید کی روایت کو جن نقادوں نے آگے بڑھایا اُن کے نام تک سے ہمارے ترقی پسند نقاد واقف نہیں ہیں۔ فنکار کے ذہن پر آئیڈیولوجی کا اثر براہ راست تبلیغ سے نہیں بلکہ آئیڈیولوجی پر عالمانہ بحث کے ذریعہ ہوتا ہے یا پھر اُن سماجی، سیاسی اور عوامی تحریکوں کے ذریعہ جو کسی آئیڈیولوجی کے زیر اثر سماج میں ابھرتی ہیں۔ ادب کو آئیڈیولوجی کے زیر اثر لانے کے لیے دوسری صورت پہلی سے بھی زیادہ طاقتور ہوتی ہے، کیونکہ فنکار خود کو ایک ایسی سماجی اور سیاسی صورت حال کے مرکز میں پاتا ہے

جس سے مفروضہ ممکن نہیں۔ بڑے اور اہم سماجی واقعات اسے مجبور کرتے ہیں کہ اُن کی طرف وہ اپنا رویہ متعین کرے۔ اکثر تو فنکار کا رویہ وہی ہوتا ہے جو عوام کا ہوتا ہے اور اگر تاریخ اس رویہ کو غلط بھی ثابت کرتی ہے تو لوگ درگزر کرتے ہیں کہ فنکار بہر حال ایک ایسی غلطی کا شکار بنا جو جمہور کی ایک کثیر تعداد اور اپنے وقت کے بہترین دماغوں کو دامِ تزویر میں لیے ہوئے تھی۔ عالمانہ اور دانشورانہ سطح پر فنکار اسی نظریہ یا آئیڈیولوجی کو قبول کرتا ہے جو اس کی بنیادی تخلیقی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ یہاں ارادے کو دخل ہے اور فنکار نے صحیح یا غلط انتخاب کیا ہے اس کا فیصلہ محض کسی نظریہ کے صحیح یا غلط ہونے پر نہیں بلکہ نظریہ نے فنکار کی تخلیقات پر کیسے اثرات ڈالے ہیں اس کی روشنی میں کیا جائے گا۔ مارکسزم اپنے طور پر درست فلسفہ ہے لیکن مارکسی فنکار کے یہاں تو نقاد یہ بھی دیکھنے کی کوشش کرے گا کہ فنکار کی مارکسی نظر زیادہ پختہ اور حقیقت پسندانہ بنی ہے یا جذباتی اور خوش آئند خواب دیکھنے والی۔ ظالم کے خلاف مظلوم کی بغاوت کی اپنی ایک قدر ہے اور تاریخ ایسی بغاوتوں کو تاریخی حادثات کے طور پر قبول کرتی ہے۔ لیکن فلسفہ چاہے وہ ظالم کا ہو یا مظلوم کا کڑی منطقی کسوٹی پر پرکھا جائے گا کیونکہ فکر و فلسفہ فی نفسہ انسان کے عقلی اور منطقی ذہن کا نتیجہ ہے اور ان کی پرکھ کے لیے انسان منطقی اور عقلی پلینے بھی بناتا رہا ہے۔ ادبی تنقید میں مفکرانہ غور و خوض کی اہمیت اسی مقام پر واضح ہوتی ہے۔ غیر تنقیدی ذہن فنکار کے افکار و خیالات سے مغلوب ہو جاتا ہے لیکن تنقیدی ذہن اُن سے اُلجھتا ہے اور ان کی اصلیت تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ نقاد فنکار کے افکار و خیالات پر احتساب نہیں کرتا کہ یہ اس کا منصب نہیں، لیکن وہ ان پر جرح و تنقید کرتا ہے کہ یہ اس کا فریضہ ہے۔ سماج میں تنقید کی روایت مستحکم نہ ہو تو ہمیشہ اس بات کا اندیشہ رہتا ہے کہ پورا سماج پر جو ش خیالات سے ایسا مغلوب ہو جائے کہ یہ پوچھنے والا بھی کوئی نہ رہے کہ بادشاہ نے کپڑے پہنے ہیں یا نہیں۔ آئیڈیولوجی کی تبلیغ کا کام کرنے والوں کی دنیا میں کمی نہیں ہوتی۔ کمی اس آدمی کی ہوتی ہے جو آئیڈیولوجی کی تنقید کرے۔ ایسے آدمی اتنے ہی کم یاب ہوتے ہیں جتنے کہ وہ خلاق دماغ جو آئیڈیولوجی کی تشکیل کرتے ہیں۔ مجھے افسوس اس بات کا نہیں کہ ہم ایسے

مفکر پیدا نہیں کر سکے جو کسی معتبر آئیڈیولوجی کے خالق ہوتے۔ افسوس صرف اس بات کا ہے کہ آئیڈیولوجی کی تنقید کو بھی ہم معنی خیز نہیں بنا سکے۔ اور ذہن کی ناقدانہ صلاحیت کو تبلیغ کا حلقہ بگوش بناتے رہے۔ مبلغوں کے شور و غوغا میں تنقید کی سنجیدہ آواز دہتی رہی۔ زمین نے بے پلٹا کھایا تو مبلغ بھی خاموش ہو گئے۔ اگر ان میں ایک بھی صاحب نظر نقاد ہوتا تو آئیڈیولوجی کی بحث کو ایک نئے موڑ پر لے جاتا۔ لیکن انھوں نے آئیڈیولوجی کا نام تک لینا چھوڑ دیا۔ بس انسان دوستی غریبوں سے ہمدردی اور زندگی کی ترجمانی کی کھوکھلی کلی شیر کا ڈھول پیٹتے رہے۔

آواں گارد

فن کا ایک تصور یہ بھی ہے کہ فنکارانہ تخلیق اس خارجی انتشار کو جس سے ہمارا دور عبارت ہے، فارم کے ذریعہ تنظیم میں بدلتی ہے۔ اگر اس معنی میں دیکھا جائے تو وہ تنقید بھی تخلیق سے کم نہیں جو اس انتشار کو جس سے آج کل کا دنیا بھر کا ادب عبارت ہے اپنی گرفت میں لے کر ایک تنظیم عطا کرتی ہے۔ اس بیان سے مقصد یہ نہیں کہ میں اپنے مضمون کو تخلیقی کارنامہ ثابت کروں بلکہ اس بیچارگی کا اظہار ہے جو موضوع کے پھیلاؤ سے کہیں زیادہ موضوع کے انتشار کی پیدا کردہ ہے۔ یہ انتشار نوعیت کے اعتبار سے بھی کچھ ایسا اٹ پٹا ہے کہ ادب کے سروے افسروں کے اوسان خطا ہو گئے ہیں۔ پہلے کام کتنا آسان تھا۔ ایک خاص زمانی وقفہ میں ادب کی ایک خاص قسم یا صنف کا جائزہ لیتے رہتے، اور مزے اڑاتے۔ اب تو فنون لطیفہ کی پوری بغاوت ہی وقت کے خلاف ہے۔ یعنی ماضی اور روایت جس کے ذریعہ وقت ایک قابل فہم عقلی عمل بنتا ہے، اس کی آواں گارد کے نزدیک کوئی قیمت ہی نہیں رہی۔ چنانچہ چھان پھنگ کے وہ تمام معیار جو ماضی کی ماضیت اور ماضی کی عصریت کے پیدا کردہ تھے یک قلم نابود ہوئے۔ ادب زندگی کی طرح لمحوں میں بٹ گیا اور لمحہ کا مقصد بھی اسے دوسرے لمحوں سے منسلک کر کے تجربہ کی زمانی ڈزائن تیار کرنے کا نہیں رہا بلکہ ایک اکائی کے طور پر قائم بالذات تصور کر کے اس سے اس کا پورا عرق پنچوڑ لینے کا رہا۔ لمحوں میں جیو اور ادب بھی ایسا پیدا کر دو جو لمحوں میں جیتا ہو۔ ادب پڑھنے، محفوظ کرنے اور ورثہ کے

طور پر دوسری نسل کو دینے کی چیز نہیں رہا بلکہ بھو گنے کی چیز بن گیا۔ لمحہ بہ لمحہ بھو گو اور معاملہ ختم کرو۔ بھو گنے والوں کے تو خیر پو بارہ تھے۔ لیکن بیچارے نقاد کی مصیبت ہو گئی۔ اب وہ سرے چارٹ لے کر ڈیڈ سٹاک میں گھوما کرتا ہے۔ نقاد کا کام شروع اس وقت ہوتا تھا جب وہ ادب کے تجربہ کو مکمل طور پر بھوگ چکنے کے بعد اس تجربہ کی کیفیت نوعیت اور ماہیت کو متعین کرنے کی کوشش کرتا تھا۔ اوں گارد کا کہنا ہے کہ یہ سب کام نہ صرف یہ کہ غیر ضروری ہیں بلکہ غیر ممکن ہیں۔ تجربہ تجربہ کے دائرہ کے اندر ہے، باہر نہیں۔ تجربہ کے باہر تجربہ کے متعلق تنقیدی فن ترانیاں ہیں تجربہ نہیں اور اہم چیز تجربہ ہے، چاہے وہ لمحات ہی کیوں نہ ہو۔ لہذا موسیقی پر باتیں مت کرو، سنو، شعر پر مضامین مت لکھو، پڑھو، تصویر پر بحث مت کرو، دیکھو۔ سنو اور دیکھو، کیونکہ سننے پڑھنے اور دیکھنے کا مطلب ہے ایک جیتے جاگتے تجربہ میں شامل ہونا احساس کی دھار پر جینا۔ احساس کی دھار پر جینے کا کیا مطلب ہوتا ہے وہ بھلا تنقید کی بٹھی زبان کیسے بیان کر سکتی ہے۔ اوں گارد کی بات غلط بھی نہیں۔ غلط صرف ان کا یہ خیال ہے کہ نقاد گویا یہ بات جانتا ہی نہیں۔ نقاد تنقید کی حدود سے واقف ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ شعرے لطف اندوزی اور چیز ہے اور شعر کی ماہیت کے متعلق غور و غوض دوسری چیز۔ آخر اوں گارد بھی تو اپنی تخلیقات کے متعلق کچھ کم ڈینگیں نہیں مارتے۔ نقاد کو کم از کم اتنا تو حق پہنچتا ہے کہ اگر وہ ان کی تخلیقات کے معنی نہ سمجھے تو ان کی ڈینگوں کے معنی سمجھنے کی تو کوشش کرے۔ لیکن اوں گارد کو یہ بات بھی پسند نہیں۔ جہاں نقاد ان کے ادبی تصورات سے الجھا تو پھر اصرار ہوا کہ اصل چیز وہ تجربہ ہے جو تخلیق میں بند ہے۔ لہذا تجربہ میں شامل ہو جائے، اور تخلیق کے باہر تجربہ کی بحث مت کیجیے۔ گویا آرٹ تجربات کا ایک مسلسل بہتا ہوا دھار ہے جس طرح زندگی کے معنی جینے کے عمل میں ہیں اسی طرح آرٹ کے معنی آرٹ کو بھو گنے کے عمل میں ہیں اس سے تمہیں کیا غرض کہ ایک گیت، ایک نظم، ایک تصویر، ایک وقوعہ

HAPPENING تمہارے بھو گتے میں ختم ہو گیا۔ ختم ہو گیا تو ہو گیا، آپ دوسرا گیت سنئے، دوسری نظم پڑھیے، — غرض یہ کہ آرٹ کو لمحاتی سرگرمی بنانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اوں گارد کا آرٹ مسلسل ہرتا رہا اور مسلسل تخلیق ہوتا رہا۔ چنانچہ اوں گارد کی تخلیقی سرگرمیوں کا جائزہ

سننے کا مطلب ہے ڈیڈ سٹاک میں گھومنا۔ آپ خود کو ایک ایسے میدان کھڑا ہوا محسوس کرتے ہیں جہاں چاروں طرف بجھے ہوئے کوئلوں کے انبار ہیں۔ آسمان پر شہاب ثاقب یکے بعد دیگرے ایک شان و سربائی سے ٹوٹتے ہیں اور ابھی آپ ان کی آن بان اور چمک دمک کو حیران نگاہوں سے دیکھ ہی رہے ہوتے ہیں کہ وہ بجھے ہوئے کوئلوں کی شکل میں میدان کی سیاہ ویرانیوں میں اضافہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ادب اور آرٹ کی دنیا میں جو کچھ ہو رہا ہے اس کا محاکمہ تو درکنار اس کی تصویر کشی تک ممکن نہیں رہی۔ کتنے ہزار گیت گائے گئے اور ختم ہو گئے۔ کتنی ہزار تصویریں بنائی گئیں اور بھلا دی گئیں۔ کتنی نظمیں لکھی گئیں جن کا نام و نشان تک باقی نہیں۔ نقاد کی سمجھ میں ہی نہیں آتا کہ وہ اوں گارد کے بارے میں بات شروع کرے تو کہاں سے کرے۔ چلیے ہم اپنی بات کا آغاز شروع ہی سے کریں، یعنی خود اوں گارد کے ذکر سے۔

اوں گارد اور وینگارڈ کے لغوی معنی فوج کے ہر اول دستہ کے ہیں۔ فنون لطیفہ کی دنیا میں اس لفظ سے وہ لوگ مراد لیے جاتے ہیں جو کسی تحریک کے آگے آگے ہوں یا کسی رجحان کے سربراہ اور وہ ہوں۔ عموماً یہ نوجوانوں کا وہ دستہ ہوتا ہے جو ادب اور آرٹ کی دنیا میں کسی نئے رجحان یا میلان کا علم بردار ہوتا ہے۔ سردار جعفری نے جدیدیت پر طنز کرتے ہوئے کہا تھا کہ جدیدیت کے اکثر علمبردار پچاس پچاس سال کے بوڑھے شاعر ہیں۔ اس سے ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا اوں گارد کے لیے نوجوان ہونا ضروری ہے۔ ہم عصر موسیقی کی بین الاقوامی سوسائٹی میں ۷۸ برس کے بوڑھوں تک کو شامل کیا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اوں گارد عموماً نوجوانوں پر مشتمل ہوتا ہے، لیکن اوں گارد کی درجہ بندی میں اگر عمر کی قید لگادی جائے تو کافی دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کون سے AGE GROUP کے شاعروں کو اوں گارد کہا جائے۔ پھر ایک رجحان ہی کے شاعروں میں انتہا پسند اور میانہ رو شاعروں کے الگ الگ حلقے ہوتے ہیں۔ کیا اس کی درجہ بندی بھی عمر کے لحاظ سے ہوگی۔ ترقی پسند تحریک میں بھی آخر جوش، فراق اور ساغر جیسے لوگ شامل تھے جو بالآخر اتنے نوجوان بھی نہیں تھے۔ جن میلانات پر ترقی پسند تحریک کی بنیاد رکھی گئی تھی انھیں قائم کرنے میں جوش اور ان سے پہلے اقبال کا بھی بڑا حصہ تھا۔ لہذا اوں گارد کی

تعریف میں عمر کے ساتھ ساتھ TREND SETTING کی اہمیت کو بھی ملحوظ خاطر رکھنا چاہئے۔

یہ تو ہوتی ناقدانہ موشگافی جو سردار جعفری کا منہ بند کرنے کے لیے کی گئی۔ لیکن بات سردار جعفری کی ہی درست ہے، اواں گارد نوجوانوں پر ہی مشتمل ہوتا ہے کہ اپنی اندرونی آگ سے شہاب ثاقب کی مانند آن کی آن میں جل بجھنے کا طریقہ دلبری انہیں ہی ذریعہ دیتا ہے۔ اسی لیے مجاز ہمارے یہاں ایک MYTH بن گیا۔ پھونک دیا اپنے وجود کو۔ جتنی روشنی تھی لٹا دی اور ختم ہو گیا کہ ستارے میں چمک جب ختم ہو جائے تو وہ محض ایک بھاری پتھر ہوتا ہے جس کی میڈیا پرستش کرتا ہے لیکن لوگ چوم کر ایک طرف رکھ دیتے ہیں۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ اواں گارد پر سب سے خوب صورت نظم سردار جعفری ہی نے لکھی ہے۔ مزید حیرانی کی بات یہ ہے کہ یہ نظم اواں گارد اور خصوصاً اس کی انفرادیت پسندی کے خلاف طنز ہے لیکن نظم میں ٹوٹے ستارے کا استعارہ سردار جعفری کی ذہنی مزاحمت کے باوجود اپنی قیمت وصول کرتا ہے اور اپنی قدر منواتا ہے۔ یہ نظم سردار کی ابتدائی نظموں میں سے ہے لیکن پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ عنوان ہے ”ٹوٹا ہوا ستارہ“

آ رہا ہے اک ستارہ آسماں سے ٹوٹ کر
 دوڑتا اپنے جنوں کی راہ پر دیوانہ وار
 اپنے دل کے شعلہ سوزاں میں خود جلتا ہوا
 منتشر کرتا ہوا دامنِ ظلمت میں شرار
 اپنی تنہائی پہ خود ہی ناز فرماتا ہوا
 شوق پر کرتا ہوا آئینِ فطرت کو نشان
 کس قدر بے باک، کتنا تیز، کتنا گرم رو
 جس سے سیاروں کی آسودہ خرامی شرمسار

موجہ دریا اشاروں سے بلاتی ہے قریب
اپنی سنگیں گود پھیلائے ہوئے ہے کوہسار
ہے ہوا بے چین آنچل میں چھپانے کے لیے
بڑھ رہا ہے کردہ گیتی کا شوق انتظام
لیکن ایسے انجم روشن جبین و تابناک
آپ ہو جاتے ہیں اپنی تابناکی کا شکار

تو اوں گارد کا ڈائلیما یہی ہے کہ وہ تابناک مہی ہوتا ہے اور اپنی تابناکی کا شکار
بھی۔ اس ڈائلیما کا کوئی آسان حل نہیں ہے۔ جواناں مرگی اور شعلہ مستعجل ہونا اس کی کشش
کا راز ہے۔ اوں گارد ایک فینومینا ہے، خطرات کے ایک پراسرار اور پرکشش وقوعہ
کی مانند، اور جو لطف اس کے دیکھنے میں ہے اس کے سمجھنے میں نہیں۔ اس لیے جو مزا اوں
گارد کے ساتھ جینے یعنی ان کا ہم عصر ہونے میں ہے وہ وقت گزرنے کے ساتھ ان کے
تاریخی مطالعہ میں نہیں۔ میری طرح جو لوگ ترقی پسند تحریک کے ساتھ جھے ہیں وہ جانتے
ہیں کہ تخلیقی و فور اور تجربات کی ان ہنگامہ خیز فضاؤں کی رعنائی کا کیا عالم ہوتا ہے۔ بچتا
تو وہی ہے جو پائدار ہوتا ہے لیکن تحریک کے کھنور میں پائدار اور ناپائدار سب رقص
کناں ہوتے ہیں۔ جس طرح تنقیدی طور پر حد سے زیادہ خود آگاہ ذہن ان فضاؤں میں
ڈوب نہیں سکتا، اسی طرح ان فضاؤں کے ختم ہونے اور ان سے باہر نکلنے کے بعد بھی
اپنی کے نوستالجیا میں سانس لینے والا ذہن بھی خود آگاہی اور تنقیدی بصیرت پیدا
نہیں کر سکتا۔ تحریک کے شباب کے زمانہ میں رنگ و نور کی فضاؤں میں مچلنے کے لیے ذہن
کا غیر ابرآلود ہونا ضروری ہے، وہیں ان فضاؤں کے بدل جانے کے بعد ذہن کو غیر
ابرآلود رکھنے کا مطلب ہے اسے کورار کھنا۔ ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر قمر ربیس، ڈاکٹر سید محمد عقیل
کا المیہ یہی ہے کہ ترقی پسند تحریک جب عروس و البلاذیمہ میں اپنی جوانی کی بہاریں لٹا رہی
تھی اس وقت ان کا رشتہ تحریک کے ساتھ نامہ و پیام کا تھا۔ جب تحریک بوڑھی ہوئی تو
ان کے نکاح میں آئی، اور ختم ہوئی تو کورے ذہن کی مجاوری ان کے ورثہ میں چھوڑ گئی۔

اب وہ مرے ہوئے گھوڑے کو چابک لگا رہے ہیں۔ جب اس کے ساتھ بیٹھے اور مرنے کا لطف
تھا یہ لوگ اپنی اچ ڈی کی تیاریاں کرتے تھے۔ نہ اس تحریک کا نشہ لے کر بمبئی کی سڑکوں پر
آوارہ گردی کی، نہ اس کا سر کٹوانے کے لیے بھیونڈی کا راستہ اس طرح طے کیا کہ اپنے سائے
سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے۔

بڑے ادبی رجحانات کے چند مراکز ہوتے ہیں۔ ان مرکوزوں سے دور رجحانات کے
اثرات پھیلتے ہیں لیکن ان میں وہ فوری پن، بے ساختگی اور دھاندلی پن نہیں ہوتا جو آسمان کے
اس حصہ میں ہوتا ہے جہاں ستارے ابھرتے اور ٹوٹتے ہیں۔ اسی لیے اوائل گار دور وقت اور
مقام میں قید ہوتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ان میں سے کچھ بڑے فنکار بن جاتے ہیں
اور ہمیں یہ یاد بھی نہیں رہتا کہ اپنے زمانہ کے وہ اوائل گار دستے۔ فیض، راشد، کرشن چندر،
منٹو، بیدی، عصمت، سردار، ساحر، مجاز ان کے متعلق اب کون یہ یاد رکھے گا یا جاننا
چاہے گا کہ انھوں نے کیا کیا دھاندلیاں مچائیں، تجربات کیے، تنک، فارم، زبان، عروض
اسلوب میں اختراعات کیں اور ان کی نت نئی تخلیقات سے آسمان ادب پر کیسے رنگ
بکھرتے رہے۔ یہ سب بابتیں تاریخ کا حصہ بن گئی ہیں اور ان کا ذکر یا تو یادداشتوں
اور سوانح عمریوں میں ہوتا ہے یا تحقیق اور تاریخ کی کتابوں میں تنقید تو ان کے فن سے
تعلق رکھتی ہے اور ان کے فن کا تعین اس بات سے نہیں ہوتا کہ وہ بھی اپنے وقت کے
اوائل گار دستے یا نہیں۔ اسی معنی میں اوائل گار دازم کوئی ادبی قدر نہیں محض ایک تاریخی فیوینا
ہے۔ کسی شاعر کے اچھے یا برے ہونے کا مدار اس کے اوائل گار ہونے پر نہیں ہے شیکسپیر
ورڈز ور تھ، فلا بیر، ستاں دال، کوہم اوائل گار کہہ سکتے ہیں لیکن ہم ان کا مطالعہ محض اوائل
گار کے طور پر نہیں کرتے۔ انھوں نے نئے رجحانات کی بنیاد رکھی لیکن محض نئے رجحان کی
علمبرداری کسی کو بڑا شاعر نہیں بناتی۔ فنکاری کے لیے کچھ اور چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے
جو نہ ہو تو رجحان کی علمبرداری محض تاریخی اہمیت کی حامل رہتی ہے۔ شعلہ مستعجل میں بڑی
شاعری کے امکانات ہوتے ہیں لیکن وہ اپنی تخلیقی قوت کو بہت جلد ختم کر دیتا ہے اور ان
امکانات کو حقیقت نہیں بنا پاتا۔ ایسا شاعر بطور MINOR شاعر کے زندہ رہتا ہے

اور اس کی بغاوت، ایجادات، اور تجربات بھی اس کی شاعری میں اس کے اواں گاردزم کی تابناکی کا احساس دلاتے رہتے ہیں۔

تاریخی اعتبار سے اواں گارد ہر دور میں ملتا ہے۔ ہر بڑا فنکار شاعری کے ایک نئے اسلوب اور نئے آہنگ کی تلاش کرتا ہے۔ لیکن ماضی کا ادب پھر بھی بڑی حد تک روایت پسند تھا۔ روایت کی گرفت اتنی مضبوط تھی کہ شاعر اس کے خلاف کئی اور حتی بغاوت نہیں کر سکتا تھا۔ اسے ایسی بغاوت کی ضرورت بھی نہیں تھی۔ اس کی انفرادی صلاحیت روایت ہی کے سایہ میں پھلتی پھولتی تھی اور بالآخر روایت ہی کا ایک جزو بن جاتی روایت کے خلاف شدید بغاوت اور اس بغاوت کے نتیجہ کے طور پر شاعر کی روایت اور معاشرہ دونوں سے علیحدگی ماضی کا نہیں بلکہ بیسویں صدی کا فینومینا ہے۔ اواں گارد کی اصطلاح کا چلن بھی ہمارے زمانہ کی چیز ہے۔ بات یہ ہے کہ ۱۹۱۲ء سے لے کر ۱۹۵۰ء تک کا زمانہ جسے جدیدیت کا پہلا دور کہا جاسکتا ہے، اواں گارد کا زمانہ ہے۔ اس دور میں ہر دس سال کو فنکاروں کا ایسا گروہ پیدا ہوتا رہا جن کے تجربات اور اجتہادات سے فن کی دنیا میں انقلابی تبدیلیاں پیدا ہوتی رہیں۔ لیکن ۱۹۵۰ء سے لے کر ہمارے زمانہ تک تو اواں گارد نے لگ بھگ ہر ایک یا دو سال میں پیدا ہونا اور مرنا شروع کر دیا۔ ابھی ایک اجتہاد پیدا ہو کر اپنے قدم بھی جمانے نہیں پاتا کہ ختم ہو جاتا ہے اور اس کی جگہ دوسرا اجتہاد لے لیتا ہے۔ ہم آتے دن یہ خبر سنتے رہتے ہیں کہ فلاں اواں گارد گروہ ختم ہو گیا اور پھر یہ خبر آتی ہے کہ ایک نیا گروہ منصفہ شہود پر آیا ہے جس کے اجتہادات اور تجربات آسانی سے نظر انداز نہیں کیے جاسکتے۔ اس طرح اواں گارد گویا ہمارے زمانہ کا ایک مستقل فینومینا بن گیا ہے۔

اس فینومینا کی چند خصوصیات کا جائزہ دل چسپی سے غالی نہ ہوگا۔

اواں گارد کی سب سے بڑی خصوصیت اس کا مروج مذاق سخن سے انحراف ہے۔ صاف بات ہے کہ اس انحراف کا نتیجہ فن کے نئے تصورات اور نئے اسالیب کی تلاش کی طرف لے جاتا ہے۔ چنانچہ نئے تجربات اور اجتہادات کے ذریعہ فن کو ایک نئی راہ پر گامزن کرنا ان کی بنیادی فنی سرگرمی ٹھہرتی ہے۔ ویسے تو ہر بڑا شاعر اپنے زمانہ کے تقاضوں کے

مطابق فن میں تبدیلیاں کرتا ہے جس سے اس کے فن میں نیا پن تازگی اور انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔ لوگ ایسی تبدیلیوں کو قبول بھی کرتے ہیں۔ وجہ یہ ہوتی ہے کہ یہ تبدیلیاں روایت کے شعور میں رہ کر کی جاتی ہیں۔ یہ گویا زمانہ کے تغیر کے مطابق فنکار کی حسیت کی تبدیلی ہوتی ہے جو اپنے ساتھ فارم کی تبدیلی بھی لاتی ہے۔ اکثر تو یہ تغیرات اتنے خاموش ہوتے ہیں کہ خود فنکار کو پتہ نہیں چلتا کہ وہ اپنے پیش روں سے بہت ہی مختلف قسم کی شاعری کر رہا ہے۔ مطلب یہ کہ فنکار تغیر کے بارے میں خود آگاہ نہیں ہوتا۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ فنکار نئی قسم کی شاعری کرنا چاہتا ہے اور وہ اپنے دیا چوں، مضامین، یا خطوط میں جس قسم کی شاعری وہ کرنا چاہتا ہے اس کے متعلق بہت سی باتیں بیان کرتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ پیش رو شاعروں کے اسالیب سخن کے کون سے عناصر اس کے لیے قابل قبول نہیں رہے اور اب وہ اپنے اسلوب کو کون سی ڈگر پر موڑنا پسند کرے گا۔ لیکن ایسی تمام باتوں کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ وہ شعوری طور پر ادب میں ایک نئے رجحان کی داغ بیل ڈالنا چاہتا ہے۔ وہ اپنی شاعری کے بارے میں فیصلہ کرتا ہے پوری زبان کی شاعری کے بارے میں نہیں، یہ اور بات ہے کہ اس کی لائی ہوئی تبدیلیاں یا اس کے اجتہادات پوری شاعری کی رفتار کو آگے چل کر متاثر کریں چنانچہ وہ اس بات پر اصرار نہیں کرتا کہ اس کے تجربات یا تغیرات کو لوگ محض اس وجہ سے قبول کریں کہ یہ اس کے تجربات ہیں۔ نہ ہی اس کا اصرار اس بات پر ہوتا ہے کہ اس کی شاعری کو اس وجہ سے قبول کیا جائے کہ وہ نئے تجربات یا اجتہادات کو پیش کرتی ہے۔ لوگ اس کی شاعر کو قبول کرتے ہیں اس کی شاعرانہ خوبیوں کی بنا پر۔ وہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ شاعری اچھی ہے کیونکہ اس میں ایک بڑے شاعرانہ تخیل کی کار فرمائی کے علاوہ ایک نئی شعری حسیت کی عطا کردہ تازگی اور شگفتگی ہے۔ اگر لوگ ایسی شاعری کی طرف ملتفت نہیں ہوتے تو فنکار اہل زمانہ کی بے پروائی، سخن ناشناسوں کی ناقدری، یا مذاق سخن کی پستی کا رونا رو کر خاموش ہو جاتا ہے۔ اواں گارد کا رویہ بالکل مختلف ہوتا ہے۔ انھیں اصرار ہوتا ہے کہ جس قسم کی شاعری وہ کر رہے ہیں وہی صحیح قسم کی شاعری ہے، باقی سب بکواس ہے۔ وہ اپنی شاعری کو اپنے تجربات اور اجتہادات کے زور پر قبول کروانا چاہتے ہیں اور اس سلسلہ

میں باقاعدہ ایک مہم چلاتے ہیں۔ وہ بیانات، اعلانات، انٹرویو، اور مضامین کے ذریعہ لوگوں سے یہ بات منوانا چاہتے ہیں کہ حالات موجودہ میں فن کا جو تصور وہ پیش کر رہے ہیں وہی صحیح تصور ہے اور صرف انہی کی تخلیقات اس تصور کی صحیح آئینہ داری کرتی ہیں۔ او! گارڈ مذاقِ سخن کی پستی کا رونا نہیں روتے، بلکہ اسے بدلنا چاہتے ہیں۔ وہ لوگوں کی بے التفاتی کو برداشت نہیں کر سکتے۔ اس لیے فن کے بعد ان کا سب سے بڑا CONCERN ان کا آڈینس ہوتا ہے۔ وہ لوگوں کی عدم توجہی کو کبھی معاف نہیں کرتے، بلکہ انھیں جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر اپنی طرف ملتفت کراتے ہیں۔ وہ گویا لوگوں سے کہتے ہیں: ”بے وقوفو!! کب تک گھاس چرتے رہو گے۔ ہمیں دیکھو، آرٹ تو ہم پیدا کر رہے ہیں۔“

لوگوں کی توجہ پر تسلط جمانے کی یہ کوشش اپنی انتہائی شکل میں ادبی دھاندلی پن اور تہذیبی دہشت پسندی میں نمودار ہوتی ہے۔ او! گارڈ ہمیشہ اودھم مچاتا ہے۔ وہ خاموشی سے آتا ہے نہ خاموشی سے جاتا ہے۔ او! گارڈ جب بھی نمودار ہوتا ہے تو طمطراق اور دھوم دھڑکا اس کے پار کا ہوتا ہے۔ ایک طرف تو وہ پورے معاشرے کی ادبی روایت اور تہذیبی مزاج کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اس بغاوت کا لازمی نتیجہ معاشرے سے اس کی علیحدگی ہوتا ہے۔ لیکن وہ اپنی اس علیحدگی کو آسانی سے قبول نہیں کرتا۔ وہ شہرت، دولت اور قبولِ عامہ کی خاطر معاشرے کی مروج ادبی اور تہذیبی قدروں سے مفاہمت نہیں کرتا۔ او! گارڈ کبھی سمجھوتہ باز نہیں ہوتا۔ وہ اپنے فن کی خاطر پورے معاشرے کے خلاف بیٹھ کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ لیکن معاشرے سے اس کی یہ بے نیازی انفعالی نہیں بلکہ حرکی ہوتی ہے قطعِ تعلقی ہی میں تعلقی خاطر کی نمونہ ہوتی ہے۔ وہ لوگوں سے بے نیازہ کر لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنا چاہتا ہے اس کی بے نیازی میں حلم و انکسار نہیں بلکہ مجروح انا کا نخوت و پندار ہوتا ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ ”میں نے تو اپنی بساط کے مطابق نئی شاعری کی۔ اب یہ آپ کا کام ہے کہ آپ اسے سر پر چڑھائیں یا ردی کی ٹوکری میں ڈالیں آپ اپنی مرضی کے مالک ہیں۔“ او! گارڈ ایسے انکسار کو نہیں سمجھتا۔ وہ تو صاف کہتا ہے کہ ”شاعری تو وہی ہے جو میں کر رہا ہوں۔ اگر آپ کو پسند نہیں تو جائیے جہنم میں۔“ او! گارڈ

ہمیشہ لوگوں کو جہنم میں بھیجتا ہے، کیونکہ وہ جانتا ہے کہ لوگوں کو جہنم میں جانا پسند نہیں وہ ان لوگوں کو معاف نہیں کرتا جو اس سے بے نیازی برتتے ہیں۔ لوگ کہتے ہیں کہ وہ اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنا رہا ہے۔ لیکن وہ لوگوں سے کہتا ہے کہ جس امام کے پیچھے وہ نماز پڑھتے رہے ہیں اس کا وضو ٹوٹ چکا ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ وہ ہاتھی دانت کے مینار میں بیٹھا ہوا ہے۔ وہ انھیں بتاتا ہے کہ وہ سب کے سب بے وقوفوں کی جنت میں جی رہے ہیں۔ غرض یہ کہ اداں گارڈ لوگوں کو معاف نہیں کرتا۔ وہ انھیں برابر جھٹکے دیتا رہتا ہے ان کی خود اطمینانی پرپٹے پر پٹے حملہ کرتا رہتا ہے۔ وہ ان کے مذاق سخن کو بدلنا چاہتا ہے۔ ان قدروں کے خلاف بے اطمینانی پیدا کرنا چاہتا ہے جو اس کی نظر میں بوسیدہ ہو چکی ہیں۔ اس طرح اپنی علیحدگی کے باوجود وہ سماج میں سب سے زیادہ INVOLVED ہوتا ہے۔ وہ سماج کی ایک حرکت پر بھٹاتا ہے۔ اس طرح اس کی لاگ بھی لگاؤ بن جاتی ہے۔ چونکہ وہ سماج کو پہلے ہی سے مسترد کر چکا ہوتا ہے اس لیے سماج سے اس کا یہ لگاؤ کسی جلب منفعت کی خاطر نہیں ہوتا۔ وہ جانتا ہے کہ لوگوں سے بے نیازی برت کر وہ کون سے خطرات مول لے رہا ہے۔ لوگوں کے مذاق کے خلاف بات کر کے وہ پہلے ہی سے دولت اور شہرت کے دروازے خود پر بند کر لیتا ہے۔ اس لیے جب وہ لوگوں کی توجہ پر تسلط جمانے کی کوشش کرتا ہے تو اس کے عمل میں بے غرضی اور بے لوثی کا عنصر شامل ہوتا ہے۔ اوں گارڈ اس طرح سماج کے ایک بے لوث اور سفاک نقاد کا رول اختیار کرتا ہے۔ وہ سماج سے علیحدہ ہونے کے باوجود اس میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے۔ اس سے بے نیاز رہنے کے باوجود اس پر چھایا ہوا رہتا ہے۔ اس کی یہی بے لوثی اس کے دھاندلی پن اور دہشت پسندی کو ایک اخلاقی قدر عطا کرتی ہے۔ یہ سب دھاندلی پن اور توڑ پھوڑ محض اس وجہ سے ہوتا ہے کہ انخطاط اور انجماد کا شکار معاشرہ اپنی خود اطمینانی اور غفلت کو چھوڑے اور اپنی سماجی اور تہذیبی زندگی کو زیادہ جاندار اور صحت مند بنائے۔ ایک گالی جواں گارڈ پر چسپاں نہیں ہوتی وہ فراریت کی گالی ہے۔

کسی بھی چیز سے انحراف یا برگشتگی کے لیے ضروری ہے کہ آدمی اس کے ساتھ برسوں رہا ہو۔ بغاوت بھی اپنی ہی روایت سے ممکن ہے۔ اگر سرریلزم جیسی کوئی تحریک میری

زبان میں موجود نہیں تو میرا اس کے خلاف بغاوت کرنا بھی بے معنی ہے۔ اپنی تہذیب پر کسی پر دہی کی تنقید کا جواب ہم ہنس ہنس کر دیتے ہیں، کیونکہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ بہر حال اس کی قدریں اور آدرش کچھ اور ہیں، ہمارے کچھ اور ہیں۔ ہمیں یہ بھی خوش فہمی رہتی ہے کہ وہ ہماری تہذیب میں پلا بڑھا نہیں اس لیے جو باتیں اسے ناگوار لگ رہی ہیں وہ تو جیسا کہ ہمارا تجربہ بتاتا ہے ہمارے لیے ناگوار نہیں ہیں۔ لیکن جب ہم میں ہی سے کوئی شخص ہماری تہذیب پر تنقید کرتا ہے تو ہم جھنجھلاتے ہیں، بلکہ سراسر ہماری ہتک محسوس کرتے ہیں۔ کیونکہ اس کی تنقید ذاتی تجربہ پر مبنی ہوتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اس کی تنقید محض تنقید نہیں ہوتی بلکہ بغاوت کا روپ اختیار کر سکتی ہے اور اس طرح ہمارے مانوس اسالیب حیات اور تہذیب میں اتھل پاتھل پیدا کر سکتی ہے۔ اوں گارد آخر ہماری ہی تہذیبی فضا میں پرورش پاتا ہے۔ وہ جس ادبی فضا میں پروان چڑھتا ہے اس کی قدریں روایتیں اور آدرش اس کی ذات کا حصہ بنتے جاتے ہیں۔ لیکن ایک وقت ایسا آتا ہے کہ یہی قدریں اور آدرش اسے کھٹکتے

ہیں۔ وہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ سب کچھ ٹھیک ٹھاک نہیں ہے۔ روایت پسندوں کا مذاقِ سخن اب نئی حسیت کا ساتھ نہیں دے رہا۔ چنانچہ وہ اپنے بدلے ہوئے احساس کے مطابق نئے اسالیب کی تلاش کرتا ہے۔ کبھی یہ عمل شعوری ہوتا ہے کبھی غیر شعوری۔ وہ روایت کے خلاف بغاوت کرتا ہے اور اس کی بغاوت شدید اور انتہائی ہوتی ہے۔ چونکہ اوں گارد انتہا پسند ہوتا ہے اس لیے اس کی بغاوت بہت ہی جلد ایک محدود نصب العین کا شکار ہو جاتا ہے۔ اوں گارد کو اپنی روایت آپ پیدا کرنی ہوتی ہے لیکن یہ روایت ان کی انتہا پسندی کے ہاتھوں خود اتنی تنگ اور محدود ہو جاتی ہے یا پھر منجمد ہوتے ہوئے ایک ایسے فارمولے کی شکل اختیار کر لیتی ہے کہ اس کے خلاف دوبارہ رد عمل شروع ہو جاتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اوں گارد کی جڑیں اپنی قومی تہذیب میں گہری ہوتی ہیں اور اس کے تجربات اندرونی تقاضوں کا نتیجہ ہوتے ہیں، دوسروں کی ریس، فیشن پرستی اور تقلید نہیں ہوتے۔ البتہ آج کے زمانہ میں پہلے سے کہیں زیادہ دوسری زبانوں اور قوموں کے اثرات بہت تیزی سے پھیلتے ہیں اور دنیا میں شاید ہی کسی زبان کا ادب ایسا ہو جس نے دوسری زبانوں کے ادب

کے اثرات قبول نہ کیے ہوں۔ پھر اوں گارد کی ایک خصوصیت یہ بھی رہی ہے کہ وہ دوسرے ملکوں کے اوں گارد حلقوں سے ذہنی یگانگت اور قربت محسوس کرتا رہا ہے۔ یورپ اور امریکہ کے ادیب روس کے کمیونسٹ ادیبوں میں کم ہی دل چسپی لیتے رہے ہیں، لیکن روس میں جیسے ہی سرکشی فنکاروں کا اوں گارد حلقہ پیدا ہوا دنیا بھر کے اوں گارد حلقوں نے اس میں دل چسپی لینا شروع کر دیا۔

مختصر یہ کہ اوں گارد قومی بھی ہوتا ہے اور بین الاقوامی بھی۔ اس پر دوسرے ملک کی نقالی کی پھبتی کتنا بے کار ہے۔ دراصل وہ قومی تہذیب کی انہی روایتوں یا قدروں کے خلاف بغاوت کرتا ہے جو اس کے لیے اور کسی حد تک دوسرے لوگوں کے لیے بھی از کار رفتہ اور فرسودہ ہو چکی ہوتی ہیں۔ ہم اس حقیقت سے آنکھیں چار کرنا نہیں چاہتے جب کہ اوں گارد آنکھیں چار کرتا ہے۔ مثلاً ہمارے یہاں افادی اور مقصدی ادب کے تصورات کسی نہ کسی طرح ہم سب کو چھینے لگے تھے۔ چونکہ ہم شاعر یا ادیب نہیں تھے اس لیے ہم نہیں جانتے تھے کہ اس چھین کا علاج کیا ہے۔ ہم مقصدی اور افادی ادب کو برداشت کرتے چلے جاتے تھے لیکن ہماری غیر اطمینانی کی وجوہات کو ہم ٹھیک سے سمجھ نہیں پاتے تھے فنکار کے لیے تو غیر اطمینانی صریحاً ناقابل برداشت ہوتی ہے۔ اس کا کام تو تخلیق فن ہے اور جب تخلیق کا دھارا ایک راستہ کو مسدود پاتا ہے تو دوسری راہ اختیار کر لیتا ہے۔ یہ دوسری راہ آسانی سے ہاتھ نہیں آتی۔ اسے تجربات اور اجتہادات کی وادی میں قدم رکھنا پڑتا ہے۔ چنانچہ وہ جب نئے تجربات اور اجتہادات لے کر ہمارے پاس آتا ہے تو ہم جھنجھلاتے ہیں۔ ایک تو اس لیے کہ یہ تجربات لوگوں سے بالکل بے نیاز رہ کر کیے جاتے ہیں۔ لوگ ان تجربات کو سمجھیں گے یا نہیں، اس کی اوں گارد کو بالکل فکر نہیں ہوتی۔ اس لیے لوگ محسوس کرتے ہیں کہ یہ تجرباتی فن پارے ان کے لیے نہیں ہیں۔ جھنجھلاہٹ کی دوسری وجہ یہ ہوتی ہے کہ اوں گارد انہی مسائل کو پیش کرتا ہے جو فی الحقیقت لوگوں کے مسائل ہوتے ہیں۔ لوگ خود ادب میں اور زندگی میں بھی مروجہ اسالیب سے بے اطمینانی محسوس کرتے ہیں۔ لیکن بے اطمینانی یہ چھین بہت ہلکی ہلکی اور غیر شعوری ہوتی ہے۔ مثلاً وہ مادی ترقی

سائنس کی برکتوں، تعلیم کے فائدوں، وغیرہ کے متعلق محسوس کرنے لگتے ہیں کہ ان تصورات سے انھوں نے جو توقعات وابستہ کی تھیں وہ پوری ہوتی نظر نہیں آتی۔ یا مثلاً وہ محسوس کرتے ہیں کہ مقصدی ادب کے تحت جو کچھ لکھا جاتا ہے وہ اطمینان بخش نہیں ہے۔ لیکن ان کے یہ احساسات بڑی حد تک غیر شعوری رہتے ہیں۔ فنکار اپنی اندرونی غلش کو شعوری سطح پر لے آتا ہے۔ اس طرح جو باتیں لوگ غیر شعوری طور پر محسوس کرتے ہیں ان کو وہ شعوری آگہی عطا کرتا ہے۔ اس طرح فنکار لوگوں کی خود اطمینانی کے نقاب کو تار تار کر دیتا ہے اور لوگ جھنجھلاتے ہیں۔ اپنے مانوس تصورات اور اسالیب حیات کی بنیادیں اکھڑتے دیکھنے کا منظر دلکش نہیں ہوتا۔ فنکار کی بغاوت ان کے لیے خطرہ ثابت ہوتی ہے۔ اب اگر انھیں اپنے تصورات پر یقین ہوتا تو وہ ان تصورات کی حفاظت کرنا شروع کر دیتے۔ لیکن چونکہ خود ان کا یقین ڈالوڑول ہوتا ہے اس لیے وہ اپنے تصورات کی حفاظت کی بجائے اواں گارد کی مخالفت پر کمر بستہ ہو جاتے ہیں۔ وہ اواں گارد کو خطرہ بتاتے ہیں اور فی الحقیقت وہ خطرہ ہوتا بھی ہے، کیونکہ وہ جو بات کہتا ہے اس کی صداقت کو لوگ اندر ہی اندر محسوس کرتے ہیں۔ لیکن اس کی صداقت پر ایمان لانے کا مطلب ہے اپنے عقائد اور تصورات کی فرسودگی کا اقبال کرنا اور لوگ اس کے لیے آسانی سے تیار نہیں ہوتے۔ اواں گارد کی مخالفت ناگزیر ہے اور کوئی شاعر اواں گارد ہے یا نہیں اس کی پہچان کی علامت اس کی مخالفت بھی ہے۔

اواں گارد میں سے کچھ کو لوگ جلدی قبول کر لیتے ہیں کچھ کو دیر سے۔ بعضوں کی بغاوت معتدل ہوتی ہے بعضوں کی شدید۔ بعضوں کی مخالفت بھی معتدل ہوتی ہے بعضوں کی انتہا درجہ سخت۔ عام مذاقِ سخن سے مفاہمت کا نتیجہ فرسودگی اور بوسیدگی ہے۔ ہر معاشرہ میں حساس لوگوں کا ایسا طبقہ موجود ہوتا ہے جو فرسودہ روایتوں اور بوسیدہ قدروں کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو معاشرہ میں انجماد پیدا ہو جائے اور خون تازہ پیدا ہی نہ ہو۔ اصلاحِ بغاوت اور تغیر انسانی زندگی اور معاشرہ کا دائمی عنصر ہے اواں گارد کے عناصر ترکیبی ہیں یہ عنصر سب سے زیادہ شدید ہوتا ہے۔ آپ ایسے معاشرے کا تصور

نہیں کر سکتے جو مکمل طور پر CONPRROMIST ہو۔ روس کے اشتراکی انقلاب کو پچیس سال بھی گزرنے نہیں پاتے کہ سرکش لوگوں کا ہر اول دستہ پیدا ہو گیا۔ لیکن میں کہہ چکا ہوں کہ ادب کا معاملہ سماج سے مختلف ہے۔ سماج میں جنگ خیال اور آدرشوں کی سطح پر ہوتی ہے۔ یعنی نئے خیالات اور آدرشوں کے مقابلہ میں آپ پرانے خیالات اور آدرشوں کا بچاؤ کر سکتے ہیں۔ نئے خیالات کی مخالفت میں آدمی جھنجھلائے بغیر اپنا پورا زور لگا سکتا ہے۔ لیکن اواں گارد اپنی جنگ خیال اور آدرش کی سطح پر نہیں لڑتا، فن کی سطح پر لڑتا ہے۔ فن خیال کو نہیں بلکہ صورتِ حال کو پیش کرتا ہے اور جس صورتِ حال کو پیش کرتا ہے وہ ہماری ہوتی ہے۔ فن کا تعلق حقیقت Accuracy سے ہوتا ہے اور حقیقت چاہے اتنی ناگوار ہو اپنا اثر رکھتی ہے۔ حقیقت کو محض عقلی منطق سے جھٹلایا نہیں جاسکتا۔ مثلاً وہ شاعری جو فرد کی تنہائی کا ذکر کرتی ہے اسے یہ کہہ کر رد نہیں کیا جاسکتا کہ تنہائی بری چیز ہے، یا تنہائی کا علاج ممکن ہے، یا تنہائی جیسی کوئی چیز ہی نہیں۔ شاعری ایک صورتِ حال کو پیش کرتی ہے جس میں فرد تنہا ہے۔ صورتِ حال کی مخالفت کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ صورتِ حال میں آدمی شریک ہوتا ہے یا شریک نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ فن پارہ جو ناگوار صورتِ حال کو پیش کرتا ہے اس سے ہم جھنجھلاہٹ محسوس کرتے ہیں، کیونکہ فن پارہ خیال اور آدرش کی سطح پر بات نہیں کرتا بلکہ احساس کی سطح پر اپنا کام کرتا ہے۔ اس لیے اس کے خلاف جنگ کرنے کے لیے ہمارے پاس عقل و منطق کے جو ہتھیار ہوتے ہیں وہ ہاتھ ہی میں دھرے رہ جاتے ہیں۔ ایک ناگوار صورتِ حال جس سے فن پارہ ہمیں دوچار کرتا ہے اس کے سامنے ہماری یہ پسپائی کوفت اور جھنجھلاہٹ پیدا کرتی ہے اسی لیے اواں گارد کی مخالفت میں لوگ اعصاب زدہ ہو جاتے ہیں۔

سیاسی اور سماجی جماعتوں میں بھی نوجوان سرکش باغی پیدا ہوتے ہیں لیکن یہ بغاوت آدرشوں اور نظریات کی سطح پر ہوتی ہے۔ جب تک ان کے ہاتھ میں سیاسی اقتدار نہیں آتا وہ یہ تک ثابت نہیں کر سکتے کہ آدرش قابلِ عمل ہیں یا نہیں، اور اگر قابلِ عمل ہیں تو ان کی عملی شکل کیا ہوگی۔ ادب اور آرٹ میں اواں گارد آدرش اور نظریات کی بات نہیں

کرتے۔ وہ عمل اور تجربہ کے آدمی ہوتے ہیں۔ ان کا کام تصویر بنانا اور نظم لکھنا ہے سو وہ کرتے ہیں۔ جب ان کے تجربات پر بہت سارے ہوتے ہیں تو وہ اپنے طریقہ کار یا تجربہ کو DEFINE کرتے ہیں۔ مثلاً وہ بتاتے ہیں کہ ان کا شاعری یا مصوری کا تصور کیا ہے۔ یہ تصور تنقیدی سوچ بوجھ والا بھی ہو سکتا ہے اور نرا اوٹ پٹانگ بھی۔ یعنی اتنا ہی اوٹ پٹانگ جتنا کہ ان کی تصویر یا ان کی نظم۔ سیاسی سرکشوں کے برعکس او اں گارد کو اپنا کام کر دکھانے کے لیے طاقت اور اقتدار کی ضرورت نہیں رہتی۔ نظم وہ کہیں بھی چھپوایا سنا سکتے ہیں۔ تصویروں کی نمائش وہ چوراہوں پر کر سکتے ہیں۔ اگر بڑے ٹھیٹھ نہ ملیں تو وہ اپنے ڈرامے گھوڑوں کے طویلے میں بھی کھیل سکتے ہیں۔ ادب میں ملکتی ہایار کی کے خلاف ان کی بغاوت طاقت اور اقتدار کے لیے نہیں ہوتی۔ بلکہ اسی وجہ سے ہوتی ہے کہ او اں گارد کو اس ہایار کی یا سیبلشمنٹ کی قدریں قبول نہیں ہوتی۔

او اں گارد کا فن تجرباتی ہوتا ہے۔ وہ ان دیکھی ان جانی دنیاؤں کا سیاح ہوتا ہے۔ اس سیاحت میں اسے کبھی جواہر پارے ملتے ہیں کبھی خنزیریں۔ وہ جانتا ہے کہ مہمات پر خطر ہیں لیکن وہ ساحل کی سلامتی پر خطرات کو ترجیح دیتا ہے۔ ویسے بھی آپ دیکھیں تو ہر فنی تخلیق ایک تجربہ ہی ہوتی ہے۔ کوئی فنکار وثوق سے یہ نہیں کہہ سکتا کہ جو نظم یا ڈراما وہ لکھ رہا ہے وہ کامیاب ہی ہوگا۔ یہی نہیں بلکہ وہ یہ بھی نہیں جانتا کہ نظم یا ڈراما اس خاکے کے مطابق ہوگا جو اس نے اپنے ذہن میں بنا رکھا ہے۔ او اں گارد جب کاغذ پر قلم رکھتا ہے تو گویا وہ انجانی دنیاؤں میں پھلانگ لگاتا ہے۔ اسی لیے او اں گارد کے لیے تجربہ تخلیق کا ہم معنی ہے۔ وہ نہ صرف یہ کہ تجربہ سے گھبراتا نہیں بلکہ ہر تخلیق اس کے لیے ایک نیا تجربہ ہوتی ہے۔ ندرت، جودت، تازگی اور توانائی، یہ ہیں وہ چیزیں جن کے حصول کے لیے وہ کمر بستہ ہوتا ہے۔ اس کی خطر پسند طبیعت کسی انتہا اور کسی حد کو خاطر میں نہیں لاتی۔ وہ ہر تجربہ کی انتہا کو پہنچنا چاہتا ہے اور اپنی میڈیم کے تخلیقی امکانات کا تفحص وہ اتنی شدت سے کرنا چاہتا ہے کہ خود میڈیم اس کی ستم شعار یوں کی متحمل نہیں ہو سکتی اور دم توڑ دیتی ہے۔ او اں گارد کی مہم جوئی اور تجربہ پسندی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کا تجربہ خود اس کے لیے ایک

IMPASSE کھڑا کرتا ہے۔ جاس کتنا بڑا فنکار ہے لیکن یولا کسز اور فناگن
 ویک لکھ کر اسے حاصل کیا ہوا، سوائے اس کے کہ اپنے اور دوسروں کے لیے اس نے
 ناول کی تخلیق کی راہیں مسدود کر لیں۔ اس کے اجتہادات دیوار چنتے ہیں، نئی راہ نہیں
 سمجھاتے، ناول تجربہ بنتی ہے لیکن تجربہ روایت نہیں بنتا۔ ہر بڑا فنکار اپنے موضوع پر اتنی
 شدت سے لکھتا ہے کہ وہ موضوع کو آنے والے شاعروں کے لیے ختم کر دیتا ہے۔ لیکن
 بڑا فنکار تخلیق کی راہیں مسدود نہیں کرتا۔ اس کے اثرات لے کر جہاں پر اس نے بات ختم
 کی تھی وہاں سے نئے فنکار آگے بڑھتے ہیں۔ ملٹن کی سی شاعری دوبارہ ممکن نہیں لیکن
 ملٹن کے اسلوب میں ہر قسم کی شاعری کے امکانات موجود ہیں۔ مطلب یہ کہ بڑے فنکار کا
 تجربہ یا اجتہاد تخلیق کی نئی جولا نگاہیں پیدا کرتا ہے، لیکن جاس کا ناول نئی جولا نگاہ کی نشاندہی
 نہیں کرتا بلکہ سد باب کرتا ہے۔ فناگن ویک کے اسلوب، طرز، اور تکنیک میں دوسرا ناول
 جاس ہی لکھ سکتا ہے، کوئی اور نہیں لکھ سکتا اور یہ ناول بھی پہلے ناول کی تکرار ہی ہو گا سد باب
 تکرار کو جنم دیتا ہے تخلیق کو نہیں۔ جاس کا ناول اندھی گلی کی طرف لے جاتا ہے نئی راہ نہیں سمجھاتا
 ہر بڑا فنکار مروجہ اسالیب کے خلاف انحراف کرتا ہے، لیکن وہ اپنے انحراف کے امپایز سے
 واقف ہوتا ہے، اس لیے وہ امپاس تک پہنچنے سے پہلے ہی دوسرا راستہ اختیار کر لیتا ہے۔
 اوں گارد میں ہر قسم کے لوگ شامل ہوتے ہیں۔ وہ جو زیادہ سوچ بوجھ رکھتے ہیں وہ اپنے تجربات
 کے امپایز سے واقف ہوتے ہیں وہ جو کم سوچ بوجھ رکھتے ہیں وہ واقف نہیں ہوتے اس لیے
 اندھی گلی میں پہنچ کر دم توڑ دیتے ہیں۔ اوں گارد کا بہت بڑا حصہ تجرباتی شاعروں اور فنکاروں
 کے طور پر ختم ہو جاتا ہے اور ان کی تخلیقات شاہکار فن پارے نہیں بن پاتیں۔ لیکن ہر رجحان
 اور تحریک میں جینیش کا فرق تو رہے گا ہی۔ دوسری بات یہ کہ جب تک تجربات کو اپنی انتہا
 تک نہ پہنچایا جا سکے تب تک پتہ بھی کیسے چل سکتا ہے کہ تجربہ کی انتہائی شکل کیا ہو سکتی ہے۔
 جاس کا یولا کسز ایک امپاس سہی، لیکن اگر یولا کسز نہ لکھا جاتا تو جدید ایسے ڈراما اپنی بہت
 سی اسلوبی خصوصیات سے محروم ہوتا۔ اوں گارد کے تجربات اور اجتہادات کے اثرات
 آنے والے فنکاروں اور زبانوں پر اتنے شدید ہوتے ہیں کہ تجربہ محض ایک مردہ تجربہ نہیں

رہتا بلکہ ایک زندہ اور حیات بخش قوت کی صورت آنے والے فنکاروں کو متاثر کرتا رہتا ہے۔ اوں گارد کے تجربات کو محض ان کی کامیابی یا ناکامی کی بنا پر نہیں پرکھا جاسکتا بلکہ ان کی اہمیت کا تخمینہ ان اثرات کے تحت لگایا جاسکتا ہے جو انھوں نے اظہار و بیان کے مختلف اسالیب پر چھوڑے ہیں۔ سرریسٹوں کے تجربات کس قدر انقلابی، ناممکن العمل، غیر عقلی، بیزارکن، اور ایک معنی میں پاگل تجربات تھے۔ اگر آپ یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ سرریلزم کہاں ہے تو دور جانے کی ضرورت نہیں، آپ اپنے کمرے کے پردوں کی ڈرائن دیکھئے، اپنے شہر کا طرز تعمیر دیکھئے، ہوٹلوں اور تھیٹروں کی اندرونی سجاوٹ دیکھئے، فلموں کی جدید فوٹو گرافک تکنک دیکھئے، اور آرٹ کے تمام شعبوں میں جدید اجتہادات کو دیکھئے۔ سرریلزم ہر جگہ ہے۔ آرٹ میں منطقی ترتیب و تنظیم کے خلاف سرریسٹوں نے بغاوت نہ کی ہوتی تو آج پوری دنیا کے فنون لطیفہ کی شکل کچھ دوسری ہی ہوتی۔ اوں گارد کے لیے اہمیت منزل کی نہیں بلکہ سفر کی، تحصیل کی نہیں بلکہ تجسس اور تلاش کی ہے۔ اگر اوں گارد کو اس نظر سے دیکھا جائے کہ ان کے حوصلے کیا تھے اور ان کا حاصل کیا ہے تو نتیجہ صریحاً یہی نکلتا ہے کہ اوں گارد اپنی کوششوں میں ناکام رہے ہیں۔ شاعری کو سنگیت اور مصوری میں کون بدل سکا ہے اور تحت الشعور اور خواب کی دنیاؤں کی ترجمانی کس سے ہوتی ہے۔ اُن کی ناکامی افسوس ناک سہی لیکن جو تھوڑی بہت کامیابی انھیں ملی ہے وہ کم حیرتناک نہیں۔ ان کی جھولیوں میں خرف ریزے ہی سہی لیکن یہ خرف ریزے بہر صورت ان گھسے ہوئے سکوں سے زیادہ پرکشش ہیں جو سبکسار ان ساحل کے بازاروں میں چلتے ہیں۔ اوں گارد کا فن بہت سی کمزوریوں کا حامل ہوتا ہے لیکن جو ایک نقص اس میں نہیں ہوتا وہ بوسیدگی فرسودگی اور پیش پا افتادگی کا نقص ہے۔ ان کی کشتیوں کا رخ ہمیشہ ان آفاق کی طرف ہوتا ہے جو ان کے ہاتھ کبھی نہیں آتے کیوں کہ فی الحقیقت ایسی کسی لکیر کا وجود ہی نہیں جو سمندر کو آسمان سے ملاتی ہو۔ لیکن اسی پر فریب لکیر کو چھونے کی آرزو ہی انھیں سرگرم سفر رکھتی ہے۔ سفر تلاش تازگی ندرت اجتہاد تجربہ یہ ہیں اوں گارد کے تشکیلی عناصر۔ انہی عناصر سے ہر بڑے شاعر کی شخصیت بھی ترتیب پاتی ہے

لیکن بڑے شاعر کا خمیر ان عناصر کے علاوہ چند اور صفات کا حامل ہوتا ہے جو اسے اداں گارد کے انجام سے محفوظ رکھتا ہے۔ یہ صفات ہیں قوتِ تخیل، فنکارانہ نظم و ضبط، روایت کا شعور اور فکر و نظر کی گہرائی اور گیرائی۔ ادبی تحریکوں اور رجحانات کی تاریخ آپ کو بتا دے گی کہ ہر بڑا شاعر اپنی جستجو میں اداں گارد کے ساتھ رہا ہے لیکن ایک خاص موڑ پر وہ ان سے ہاتھ ملا کر رخصت ہو جاتا ہے۔ اگر وہ ان کے ساتھ نہیں بھی ہوتا تب بھی ان کے اثرات سے بے بہرہ نہیں ہوتا۔ یا تو اداں گارد خود ہی میں سے بڑا شاعر پیدا کرتے ہیں جو ان کے آدرشوں کا نمونہ ہوتا ہے یا پھر بڑا شاعر ان کے رجحان کے باہر پیدا ہوتا ہے لیکن اس کی پیدائش مرہونِ منت ہوتی ہے اس عرق ریزی، جدوجہد، کاوش، خطر پسندی اور مہم جوئی کی جس کے ذریعہ اداں گارد ایک نئی قسم کی شاعری یا شاعر کے لیے زمین ہم وار کرتے ہیں۔ وہ لوگ جو اداں گارد پر تجربہ پسندی اور ہیئت پرستی کی پھبتی کتے ہیں وہ اس نکتہ کو فراموش کر جاتے ہیں کہ وہ بڑے شاعر نہ سہی لیکن یہ وہ ہیں جنہوں نے بڑی شاعری کے امکانات کی تلاش کی۔ اسی لیے ان کی کوششیں ان کے تجربات اور اجتہادات اپنی ایک کشش رکھتے ہیں اور لوگ ان کا دل چسپی سے مطالعہ کرتے رہتے ہیں۔

جدید اور جدید تراواں گارد کو جو چیز رومانیوں اور بڑی حد تک علامت پرستوں سے بھی مختلف بناتی ہے وہ ادبی اور فنی روایت سے قطعی اور حتمی انحراف ہے۔ رومانیوں کی بغاوت روایت میں رہ کر ہی کی گئی تھی۔ علامت پسندوں میں روایت کی پاسداری اور شعور ملتا ہے۔ سرریسٹوں میں روایت سے مکمل بے نیازی کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں مثلاً سرریسٹوں کے یہاں یونانی اور عیسائی آرٹ کی روایت سے انکار اپنی انتہا کو پہنچا ہوا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد جدیدیت کا جو رجحان پروان چڑھا ہے وہ بھی آرٹ کی کلاسیکی روایت سے اس قدر کٹا ہوا ہے کہ روز بروز جنم لینے والے اداں گارد کی تخلیقات کو کلاسیکی روایت کی عطا کی ہوئی قدروں کی روشنی میں نہ سمجھا جاسکتا ہے نہ پرکھا جاسکتا ہے۔ روایتی نقاد جب یہ کہتا ہے کہ جدیدیت بربریت ہے تو ایک معنی میں اس کی بات غلط نہیں ہے۔ اگر اداں گارد روایت کو تسلیم ہی نہیں کرتا تو اس کے تجربہ اور اجتہاد کو روایت کے

تسلل میں سمجھا تک نہیں جاسکتا۔ بچے کو آپ جنگل میں بھیج دیجئے، بڑا ہو کر آئے گا تو وہ انسانوں کی بولی تک نہیں بول سکے گا بغاوت وہ کیا خاک کرے گا۔ بغاوت کے لیے بھی ضروری ہے کہ بچہ فاندان، مکتب اور سماج میں پرورش پائے، یعنی اس روایت کے تحت پلے بڑھے جس کے خلاف وہ بغاوت کرنے والا ہے۔ آدمی جب آرٹ پیدا کرتا تھا تو آرٹ کے اصولوں پر اس کی پرکھ بھی ہوتی تھی، جب اس نے انٹی آرٹ ہی پیدا کرنا شروع کر دیا تو سوال یہ ہے کہ انٹی آرٹ کو آرٹ کے اصولوں پر تو پرکھا نہیں جاسکتا۔ جنگل میں نشوونما پاتے ہوئے بچے کو تمدن اور مہذب سماج کے اصولوں اور معیاروں پر پرکھا نہیں جاسکتا۔ ایسا بچہ خود اپنی پرکھ کا معیار فراہم کرنے سے قاصر ہے کیونکہ معیار مقابلہ اور موازنہ سے بنتے ہیں اور محض اجتہادات اور تجربات کا آپس میں مقابلہ اور موازنہ ممکن نہیں۔ اگر ایک ڈرامے میں یہ تجربہ کیا گیا ہے کہ پورا ڈراما اندھیرے میں وقوع پذیر ہوتا ہے، اور دوسرے میں یہ اجتہاد کیا گیا ہے کہ سب لوگ ایک ساتھ بولتے ہیں یا کوئی بھی کچھ نہیں بولتا، تو محض اجتہاد کی بنا پر آپ کسے بہتر کہیں گے۔ اسی لیے اواں گارد کا اصرار ہوتا ہے کہ اس کی تخلیق جیسی ہے ویسی قبول کی جائے، اگر بے معنی ہے تو اس کے معنی نہ پوچھے جائیں، اگر بے لطف ہے تو یہ آپ سے کس نے کہا کہ ادب پارہ پر لطف بھی ہوتا ہے۔ گویا جیسا آڈن نے بتایا ہے کہ تخلیق کو اس کی خوبیوں کی بنا پر نہیں بلکہ محض اس وجہ سے کہ چونکہ یہ اواں گارد کی ہے، قبول کیا جائے۔ جنگل سے آیا ہوا بچہ کہتا ہے میں جیسا ہوں ویسا ہی مجھے قبول کرو اور میرے لیے اپنے گھر میں جگہ بناؤ۔ روایت پسند نقاد اسے بربریت اور دھاندلی پن کہتا ہے۔ اس کی بات درست ہے لیکن صرف ایک حد تک روایت پسند نقاد جو بات سمجھ نہیں پارہا وہ یہ ہے کہ اس کے ساتھ ایک تہذیب، ایک تمدن اور ایک روایت ختم ہوتی ہے اور اواں گارد کے ساتھ انسانی معاشرہ تہذیب اور تمدن کے ایک بالکل نئے نظام میں داخل ہوتا ہے۔ ہمارا دور آرٹ اور زندگی کی کلاسیکی روایت کا آخری دور ہے اور انسانی معاشرہ اب جس نئے نظام میں داخل ہو رہا ہے یعنی ٹکنولوجی کا لایا ہوا نظام، اس میں ادب اور زندگی کے وہ اسالیب پسپ نہیں سکتے جنہیں انسان نے پچھلے تہذیبی اور تمدنی نظاموں میں پروان چڑھایا ہے۔ چنانچہ نئے اواں گارد کی بغاوت، پچھلی بغاوتوں کے برعکس، آرٹ کے

کسی مخصوص فارم، اسلوب، اور طریقہ کار کے خلاف نہیں، بلکہ آرٹ کی اس پوری روایت کے خلاف ہے جو مختلف بغاوتوں کو اپنے پہلو میں جگہ دینے کے باوجود اپنے تسلسل کو برقرار رکھے ہوئے تھی اور اس طرح مختلف اسالیب، طریقہ کار اور اجتہادات کا مجموعہ ہونے کے باوجود چند ایسی مرکزی قدروں اور بنیادی اصولوں پر اصرار کرتی تھی جو بغاوتوں اور اجتہادات کو لامرکز، غیر عقلی اور بے معنی بننے سے باز رکھتے تھے۔ نئے اواں گارد کی بغاوت اس پوری روایت کے خلاف ہے۔ چنانچہ راب گرٹیے کا کہنا ہے کہ یہ نیا ادب اپنی تکمیل کو پہنچنے کے بعد ایک ایسے انقلاب کا نمائندہ بنے گا جو ان انقلابات سے بھی کہیں زیادہ قطعی ہوگا جنہوں نے رومانیت اور فطرت پسند جیسی تحریکوں کو جنم دیا تھا۔ مارشل مک لوہان نے تو چھپے ہوئے لفظ کی موت کا ہی اعلان کر دیا۔ اس کا مطلب سوائے اس کے اور کیا ہو سکتا ہے کہ ہم ایک ایسے دور میں داخل ہو رہے ہیں جس میں وہ تمام ادب ہمارے لیے بیکار ہو جائے گا جو کتابوں میں بند ہے۔ سائنس کی تحقیقات نے نہ صرف یہ کہ انسان کو اس کائنات کے مرکزی مقام سے ہٹا دیا ہے بلکہ ان تحقیقات کی بنا پر انسان کے مستقبل کے بارے میں جو پیشین گوئیاں کی گئی ہیں انہیں دیکھتے ہوئے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مستقبل کا انسان شاید اس معنی میں انسان تک نہیں رہے جس معنی میں ہم اسے انسان سمجھتے آ رہے ہیں چنانچہ نئے اواں گارد کے انٹی ہیومنزم کی نوعیت بھی وہ نہیں رہی جو اس کے پیشرو جدید فنکاروں کی تھی۔ باد لیٹر ایلیٹ جاس کا انٹی ہیومنزم فی الحقیقت ایک تھکے ہوئے لبرلزم کا نتیجہ تھا جب کہ نئے اواں گارد کا انٹی ہیومنزم ایک قطعی اور مثبت رویہ ہے۔ انسان اب کائنات کا پیما نہ نہیں رہا بلکہ اس وسیع و عریض کائنات میں اتنا ہی حقیر مادہ ہے جتنا کہ ایک کیڑا پتھر یا درخت۔ اس کا عناصر فطرت کا فاتح ہونا، یا اپنے مقدر کا مالک ہونا، یا طاقتور ہونا، زمان و مکان کے وسیع تناظر میں کوئی معنی اور اہمیت نہیں رکھتا۔ نئے اواں گارد کے ایک علم بردار کا کہنا ہے کہ مغربی تہذیب عہد وسطیٰ کے بعد پوری کائنات کو انسانی پیمانوں کے تحت ناپتی رہی ہے اور اس طرح کائنات کے علم کو عقل اور حواس تک محدود کر دیا ہے۔ اب کہیں جا کر نئی مصوری اپنے کندھوں سے اس بھاری جوئے کو اتار رہی ہے۔

ڈھائی ہزار سال کی اس تہذیب کے بعد جسے انسانوں نے اپنا یعنی انسانی بنا رکھا تھا اب کہیں جا کر فنون میں وہ تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں جو انسان کی چالیس ہزار سالہ جمالیاتی سرگرمیوں کی بنیادوں کو لٹکا رہی ہیں۔

غرض یہ کہ نئے اداں گارد کی بغاوت کی نوعیت وہ نہیں ہے جو رومانوں علامت پسندوں، سرریسٹوں یا جنہیں فرینک کر موڈ قدیم جدید کے (یعنی ۱۹۱۰ء سے لے کر ۱۹۵۰ء تک کے عرصہ والے جدید فنکار) کہتا ہے۔ حالانکہ یہ بھی حقیقت ہے کہ اس بغاوت کے بیچ انہی لوگوں کے رکھے ہوئے تھے، لیکن اس بیچ سے جو پھل پیدا ہوا ہے اس کا ذائقہ نہ تو علامت پسندوں کے لیے دل خوش کن ثابت ہو سکتا ہے نہ قدیم جدیدیوں کے لیے۔ نہ صرف قدامت پسندوں کے لیے بلکہ قدیم جدیدیوں کے لیے اور اب تو جدیدیوں کے لیے بھی جدید تراواں گارد کی دھما چوکڑیوں کو سمجھنا مشکل ہو گیا ہے۔

ان مشکلات کے مختلف اسباب ہیں۔ پہلا سبب تو یہ ہے کہ مختلف فنون آپس میں اتنے گڈمڈ ہو گئے ہیں کہ کسی ایک فن کو اس کے اپنے اصولوں پر پرکھنے کے معیار سلامت نہیں رہے۔ پھر کسی ایک فن مثلاً موسیقی یا مصوری کے اجتہادات دوسرے فنون مثلاً شاعری یا ڈرامے کو لامحالہ متاثر کرتے ہیں، یہی نہیں بلکہ مختلف فنون کے امتزاج سے فن کا ایک نیا فارم جنم لیتا ہے مثلاً مصوری اور ڈراما کے امتزاج سے ”وقوعہ“ HAPPENING

وجود میں آیا۔ چنانچہ کسی ایک فن میں اجتہاد کی ضرورت کے جواز میں جو فلسفہ تشکیل کیا جاتا ہے اسی فلسفہ کی بنیاد پر دوسرے فنون میں اجتہادات روار کھے جاتے ہیں۔ یہ کوئی نئی بات نہیں ہے، ایسا پہلے بھی ہوتا آیا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ آج کل اس میں جوش و خروش اور انتہا پسندی پیدا ہوئی ہے وہ پہلے نہیں تھی۔ پہلے مثلاً یہ ہوتا تھا کہ شاعر شعر کو سنگیت کی سطح پر پہنچانا چاہتا تھا، لیکن اسپاس کو پہنچنے کے بعد وہ اپنے اجتہاد تک سے انحراف کرتا تھا۔ وجہ یہ تھی کہ اس کا مقصد شعری روایت کو توڑنا نہیں بلکہ اپنی ضرورتوں کے لیے اسے موڑنا یا مڑوانا ہوتا تھا۔ اسی لیے وہ اپنی اجتہادی کاوشوں کو روایت کے پس منظر سے الگ ہو کر نہیں بلکہ اس کی روشنی ہی میں دیکھتا تھا۔ نیا اداں گارد تو چالیس ہزار سالہ جمالیاتی روایتوں کے خلاف کر کے ہوئے ہے۔ وہ

روایت کو موڑتا اور مروڑتا نہیں بلکہ توڑتا ہے۔ وہ اسپاس کو پہنچنے کے بعد انحراف نہیں کرتا بلکہ اسپاس کو توڑنے کی جدوجہد ہی کو اپنا حاصل سمجھتا ہے۔ بڑا شاعر شاعری کرتا ہے، اپنی پوری زندگی چٹانوں سے سر پھوڑنے میں غارت نہیں کرتا۔ اسی لیے فرانس میں کسی نے کہا تھا کہ ادبی تحریکیں تو صرف اوسط درجے کے لوگ چلاتے ہیں۔ یہ بات بڑی حد تک درست بھی ہے۔ بڑا شاعر خود اپنی ذات سے ایک تحریک، ایک رجحان اور ایک روایت ہوتا ہے۔ لیکن یہاں یہ بات فراموش نہیں کرنی چاہئے کہ جس زمین میں اس کی شاعری کا تناور درخت نشوونما پاتا ہے اسے ہموار اور زرخیز کرنے میں ان لوگوں کا حصہ کم نہیں ہوتا جو چٹانوں سے سر پھوڑتے رہتے ہیں۔

مختلف فنون اور جمالیات کے مختلف فلسفوں کے آپس میں گڈمڈ ہونے کے علاوہ جس چیز نے اواں گارد کے فن کو اس قدر مزاجی اور انتشار پسند بنایا ہے وہ جدید ٹکنو لو جی اور ماس میڈیا کے ذرائع کا فن پر تسلط ہے۔ جدید موسیقی کے شور و شغب کی ایک وجہ تو یہی ہے کہ گتار کی جگہ الکٹرک گتار نے لے لی۔ ٹیپ رکارڈ نے شاعری کو پڑھنے کی بجائے سننے کی چیز بنا دیا۔ ایلیٹ نے کسی زمانہ میں کہا تھا کہ شاید ریڈیائی ڈراموں کے ذریعہ شعری ڈراما زیادہ مقبول ہو اور شاعری اپنی کھوئی ہوئی ”آواز“ کو پاسکے۔ شاعری کا میڈیم الفاظ ہیں اور لفظ اپنا جادو آواز کے ذریعہ ہی جگاتا ہے۔ الفاظ کی کھنک، گونج اور گرج میں شاعری کا جادو پنہاں ہے۔ شاعری آنکھوں سے پڑھنے کی چیز نہیں بلکہ سننے سنانے گانے اور گنگنانے کی چیز ہے۔ کاغذ پر چھپے ہوئے الفاظ نیم مردہ الفاظ ہوتے ہیں اور ان میں جان اسی وقت پڑتی ہے جب وہ آواز بن کر گونجتے لگتے ہیں۔ ریڈیو، گراموفون ریکارڈ، ٹیپ رکارڈنگ، ٹیلی ویژن نے ایک معنی میں چھپے ہوئے لفظوں کو دوبارہ آوازیں بدل کر شاعری کو بھری اور نظری سطح سے ہٹا کر سماعی اور تقریری سطح پر پہنچا دیا۔ یہاں پر یہ بات ذہن نشین رہے کہ جب ایلیٹ پاؤنڈ وغیرہ قدیم جدید فنکاروں نے فن کے قائم بالذات ہونے کا تصور پیش کیا تھا تب بھی فن پارہ کا تصور بڑی حد تک بھری زمانی تصور تھا۔ ان کی تنقید میں فن پارہ ایک خود

کفیل، قائم بالذات، اور خارج میں آزادانہ طور پر موجود ایک تخلیق، ایک تعمیر، ایک صنعت گری،
 ایک ساخت STRUCTURE اور ایک فوق الفطری ظہور EPIPHANY
 کا مقام رکھتا تھا۔ بصری مکانی سطح پر فن پارہ ایک PERFORMANCE تھا،
 سماعتی اور تقریری سطح پر وہ ایک PERFORMANCE بن گیا۔

ART AS PERFORMANCE کے اثرات موسیقی اور مصوری میں تو
 بہت واضح ہیں۔ یعنی اواں گارد محض آرٹ پیش نہیں کرتے بلکہ آرٹ کی تخلیق کے عمل
 کو پیش کرتے ہیں جو ان کے نزدیک صحیح آرٹ ہے۔ وقوعہ آرٹ نہیں بلکہ
 NOTATION ہے۔ نغمہ کمپوزر کے بنائے ہوئے

میں نہیں بلکہ PERFORMANCE کے اپنے ایجادات اور اجتہادات کے ساتھ
 ان NOTATION کے استعمال میں ہے۔ نظم لفظوں میں نہیں بلکہ لفظوں کی آوازوں
 میں ہے اور شاعر کا اپنی آواز میں نظم کو پڑھنا نظم کے تاثر میں بہت فرق پیدا کر سکتا ہے۔
 یہاں تک تو بات ٹھیک ہے اور آواز کی ترسیل کے جدید آلوں کے ذریعہ شاعری کو ایک
 سماعتی تقریری مقام عطا کیا جاسکتا ہے۔ اور یہ کام کیا بھی گیا ہے۔ انگریزی کے تمام کلاسیکی
 اور جدید شاعروں کی بہترین نظموں کو بہترین آوازوں نے ریکارڈ کر لیا ہے اور اب آپ
 کیٹس کی ODES کو اپنے ٹیپ ریکارڈ پر سن سکتے ہیں۔ ہر گھر میں شاعروں کی کتابوں
 کے ساتھ ساتھ شاعروں کی ریکارڈز بھی بسائی جاسکتی ہیں۔ خود شاعروں کا کلام بھی ان کی
 آواز میں ریکارڈز میں ملتا ہے۔ پتہ نہیں اس انقلاب کا اثر خود شاعری پر کیا پڑے گا۔ البتہ
 اتنی بات تو کہی جاسکتی ہے کہ شاعری کے سماعتی اور تقریری ہونے سے اسلوب کے زیادہ
 براہ راست، ڈرامائی، صاف شفاف، متحرک اور غنائی ہونے کے امکانات تحریر و طباعت
 کے دائرہ میں محدود رہنے سے کہیں زیادہ ہیں۔ مغرب میں جب نئے شاعروں نے شاعری
 کا عوام کے ساتھ اندر بہرہ براہ راست رشتہ قائم کرنے کے لیے اپنے کلام کو کافی ہاؤسوں
 اور شراب خانوں میں سنانا شروع کیا تو لازمی طور پر ان کے لب و لہجہ اور آہنگ میں
 بھی فرق پیدا ہوا۔ لیکن آرٹ کو ایک PERFORMANCE سمجھنے کا نتیجہ اگر

ایک طرف یہ ہوا کہ آرٹ ہنگامی اور عارضی بنا تو دوسری اس میں شخصیت پرستی کا عنصر پیدا ہوا ادب اور آرٹ بنیادی طور پر ایک تسلسل ہے اور پائیداری اور دائمیت کی قدروں پر قائم ہے۔ جب کہ اوں گارد کا زیادہ تر آرٹ لمحاتی اور ہنگامی ہے۔ پاپ آرٹ کی پہلی بغاوت تو تاریخ کے خلاف ہے۔ ان کے لیے تاریخ محض بکواس ہی نہیں بلکہ کباڑ خانہ ہے۔ پاپ کلچر فی الحقیقت نوجوانوں کا کلچر ہے اور نوجوان ماضی اور مستقبل کی بجائے حال میں قیام ہے۔ پاپ کلچر کی اگر کوئی قدر ہے تو محض تغیر۔ زندگی آرٹ لباس اور سجاوٹ کا ہر اسلوب اور ہر انداز راتوں رات بدلا جاسکتا ہے اور جہاں تبدیلی اتنی فوری ہو وہاں نوستالجیا اور آرزو مندی کا تو کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ چنانچہ اوں گارد میں نوستالجیا اور آرزو مندی نہیں بلکہ حالیہ اور موجود لمحہ میں حواس کی تسکین کا سامان تلاش کرنے کی کوشش ہے۔ اس تسکین کے ملتے ہی لمحہ بیکار ہو جاتا ہے اور اسے یاد کرنے اور اس پر سوچ بچار کرتے کی بجائے بہتر ہے کہ دوسرے لمحے اور دوسرے تجربہ کی طرف قدم بڑھایا جائے۔ تھیٹر کو آپ گھر نہیں لے جاسکتے لیکن جس ڈرامے کو تھیٹر پیش کرتا ہے وہ آپ کے قبضے میں ہوتا ہے لیکن وقوعہ اگر تھیٹر ہے تو ایسا تھیٹر ہے جس کی سکرپٹ سے آپ محروم رہتے ہیں۔ تجربہ سے باہر نکلنے کے بعد آپ اس کی باز آفرینی نہیں کر سکتے، اسی لیے وہ حوالہ کا کوئی نقطہ فراہم نہیں کرتا۔ حوالوں کے نقاط کی عدم موجودگی میں فکر و خیال کی راہیں مسدود ہو جاتی ہیں اور آدمی تجربات کا انبار بن سکتا ہے لیکن ان تجربات کو کوئی فکری خاکہ یا قدروں کے نظام میں بدل نہیں سکتا۔ اوں گارد کے بعض حلقوں میں شخصیت پرستی پر جو زور ملتا ہے وہ بھی نتیجہ ہے آرٹ کو PERFORMANCE سمجھنے کا۔ بعض ماہرین نفسیات کے نزدیک آواز انسان کی شخصیت کا سب سے گہرا اظہار ہے۔ ایک دل چسپ کتاب میں میں تو شاعرانہ اسلوب کی خصوصیات کا رشتہ براہ راست شاعر کی آواز سے جوڑا گیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ عمل معکوس کے ذریعہ ملٹن یا کسی اور کلاسیکی شاعر کے اسلوب کے مطالعہ کے ذریعہ یہ تک قیاس کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ملٹن کی آواز کیسی ہوگی۔ میں نے ہمیشہ یہ محسوس کیا ہے کہ سردار جعفری کی شخصیت کو جو چیز اتنی دلنواز اور پرکشش بناتی ہے اس میں ان کی خوب صورت آواز کو بڑا دخل ہے۔ میں یہ بھی سوچا کرتا ہوں کہ اگر ان

کی آواز پتلی ہوتی تو شاید ان کی شاعری کا وہ رنگ و آہنگ نہ ہوتا جو کہ ہے۔ لیکن یہ محض تاثرات ہیں کوئی سوچی سمجھی رائیں یا منطقی خیالات نہیں۔ بہر حال اوں گارد کے بعض حلقوں نے شاعری میں شاعر کی شخصیت پر جو زور دیا تو یہ بھی کوئی نئی بات نہیں تھی۔ شاعروں کی شخصیت پر زور دینے والے نقادوں اور فنکاروں کی کبھی کمی نہیں تھی۔ پکا سونے تو صاف کہا تھا کہ اہمیت اس بات کی نہیں کہ فنکار کیا کرتا ہے بلکہ اس بات کی ہے کہ فنکار کیا ہے۔ یہ فنکار کی اندرونی کش مکش، اس کا جذباتی اور روحانی خلفشار، اس کا کرب اور اس کا درد ہے جو فن کو معنی بخشتا ہے اور فن پارہ ایک غیر شخصی شبیہ نہیں ہوتا بلکہ ایک ایسی بوتل ہوتا ہے جس میں فنکار کا جن قید ہوتا ہے اور ہمیشہ ہماری کوشش یہ ہوتی ہے کہ بوتل کو توڑ کر جن کو دیکھیں اور اسے سمجھیں۔ جس وافر پیمانہ پر سوانحی تنقید لکھی گئی ہے وہ خود اس خیال کی ایک حد تک تصدیق کرتی ہے۔ ادب میں غیر شخصی آرٹ کا جو تصور رہا ہے اور جسے میں قبول کرتا ہوں اس سے میں سر دست بحث نہیں کروں البتہ اتنا کہوں گا کہ خود ایلیٹ شخصیت کا انکار نہیں کرتا بلکہ وہ تو نہایت واضح طور پر کہتا ہے کہ شخصیت سے گریز کے معنی کیا ہیں یہ وہی شخص سمجھ سکتا ہے جس کی کوئی شخصیت ہو۔ بہر حال جیسا کہ فادر اونگ نے بتایا ہے کہ نظر چیزوں کی سطح کو پیش کرتی ہے جب کہ آواز ان کے اندرون کو۔ آواز ایک آدمی کا دوسرے آدمی سے خطاب ہے، آواز اندرونی لہروں کے بغیر ممکن نہیں۔ گویا آواز ایک آدمی کے اندرون سے دوسرے آدمی کے اندرون میں سفر ہے۔ ونڈھم لیوس نے مک لوہان اور فادر اونگ کے بھی کئی برسوں پہلے متضاد تصورات کا ایک تقابلی خاکہ اس طرح پیش کیا تھا۔ اچھی چیزیں ہیں مکان SPACE، آنکھ، روشنی، سطح، فن تعمیر، اور ثبات۔ بری چیزیں ہیں وقت، کان، اندھیرا، اندرون، موسیقی اور تغیر۔ ادھر چند سال قبل جب کہ میں ابن حسین کے نام سے مضمون لکھا کرتا تھا میں نے سردار جعفری کے اس بیان کی تردید میں کہ شاعری پڑھنے کی نہیں بلکہ سنانے اور گانے کی چیز ہے ایک مضمون لحن داؤدی کے عنوان سے شخون میں قلم بند کیا تھا اور یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ فن طباعت کی ایجاد کے بعد غنائی شاعری

کون سی تبدیلیوں سے گزری۔ یہاں بر سبیل تذکرہ میں صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ آواز اگر کان اندھیرا اور باطنیت کی طرف سفر ہے تو یہ سفر بھی سردار کے مزاج کے منافی ہے۔ بہر حال نئے اواں گارد نے جب یہ کہا کہ نظم وہ نہیں ہے جو کاغذ پر ہوتی ہے بلکہ نظم تو وہ ہوتی ہے جو شاعر یا معنی کی آواز سے زندہ ہوتی ہے تو گویا انھوں نے کاغذ پر چھپے ہوئے نظم کے الفاظ کو سنگیت کے NOTATIONS میں بدل دیا۔ اب گویا یہ کہنے کے امکانات بھی بڑھ گئے کہ نظم جب سنائی یا گائی جاتی ہے تو اچھی معلوم ہوتی ہے لیکن کاغذ پر بے جان لگتی ہے۔ پاپ شاعروں کے نقادوں کا بھی یہی کہنا ہے کہ ان سے غلطی اس وقت ہوئی جب انھوں نے اپنی نظموں اور گیتوں کو گانے اور سنانے کی بجائے چھپوانا شروع کیا۔ پھر تو وہ ادبی نقادوں کے ہاتھوں حلال ہو کر رہ گئے۔ ہمارے یہاں شاعری کی سماعی اور تقریری روایت شاعروں کے ذریعہ ابھی تک زندہ ہے لیکن ہم جانتے ہیں کہ حقیقی شاعر اور مشاعرہ باز شاعر میں کیا فرق ہوتا ہے۔ یہاں پر یہ بات بھی یاد رکھیے کہ فنکار کی شخصیت کو ماس میڈیا اپنے کمرشیل مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ ماس میڈیا آدمی کو شخصیت میں بدلنے کے تمام گروں سے واقف ہوتا ہے۔ دراصل پاپ کلچر اور اواں گارد کا فن دونوں کمرشیل استحصال سے محفوظ نہیں رہ سکے ہیں۔ جب فنکار شخصیت میں بدل جاتا ہے تو لوگوں کی دل چسپی کا مرکز اس کا فن نہیں بلکہ اس کی شخصیت بن جاتی ہے۔ ٹیلی ویژن مثلاً شخصیت کو ابھارنے کے لیے کمرے کو مختلف زاویوں سے پھیرتا ہے اور روشنی کو خاص ڈھنگ سے ترتیب دیتا ہے۔ ہماری کمرشیل تہذیب آدمی کے IMAGE پر زور دیتی ہے جس کی نہایت ہی گھناؤنی مثال ہمارے فلمی رسالے پیش کرتے ہیں۔ مارشل بک لوہان کا نعرہ ہے کہ میڈیم خود پیغام ہے مطلب یہ کہ پیغام کے موضوع یا مواد کی اتنی اہمیت نہیں جتنی اہمیت میڈیم جن طریقوں سے ہمارے حواس کو متاثر کرتا ہے اس بات کی ہے۔ مطلب یہ کہ اہمیت خیالات کی نہیں بلکہ اشخاص کی ہے۔ یہ نہ دیکھو کہ آدمی کیا کر رہا ہے بلکہ یہ دیکھو کہ آدمی کون ہے۔ سی ایس لیوس کا کہنا ہے کہ انسانی شخصیت تجزیاتی

نہیں بلکہ جذباتی رد عمل مانگتی ہے۔ کسی آدمی کو غیر شخصی معروضی اور تجزیاتی انداز میں گھورنا اس کی توہین کرنا ہے۔ اسے محض ایک شے ایک تماشے میں بدل دیتا ہے۔ لیوس کہتا ہے کہ سماجی زندگی میں کیا اس سے بڑی بد تمیزی ممکن ہے کہ جو آدمی ہم سے خطاب کر رہا ہے ہم اس کے متعلق سوچیں بجائے اس کے کہ وہ جو کچھ کر رہا ہے ہم اس پر دھیان دیں۔

آرٹ کی دنیا میں شخصیت پرستی کا میلان ہمیشہ رہا ہے۔ لیکن جب ایک میلان کو ایک جمالیاتی فلسفہ کی شکل دی جاتی ہے تو نہ صرف یہ کہ اس میں غلو اور انتہا پسندی پیدا ہوتی ہے، بلکہ چونکہ میلان ایک تخلیقی رویہ اختیار کر لیتا ہے اس لیے فن کے ان اصولوں سے جو سینکڑوں سالہ تجربہ کی روشنی میں قائم کیے گئے ہیں اس کا تضاد م ناگزیر ہو جاتا ہے اور جب ادبی نقاد اوں گارد کے دعوؤں کو ادبی تجربات اور جمالیاتی فلسفہ کی روشنی میں پرکھتا ہے تو ان کا تضاد اور کھوکھلا پن ظاہر ہو جاتا ہے۔ اوں گارد بھلے کہیں کہ وہ انسان کی چالیس ہزار سالہ جمالیاتی سرگرمی کے اصولوں کو غیر متعلق بنا رہا ہے ہیں لیکن ادبی نقاد تو یہی دیکھنے کی کوشش کرے گا کہ چار سالوں میں پھیلی ہوئی چار آدمیوں کی تخلیقی سرگرمی کی حقیقی قدر و قیمت کیا ہے اور یہ بات وہ دیکھے گا اپنے پورے ادبی اور فنی تجربہ کی روشنی میں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ہے کہ اوں گارد کا تمام دھاندلی پن ادبی روایت کو توڑنے میں کامیاب نہیں ہوا اور جہاں موسیقی، مصوری، مجسمہ سازی اور فن تعمیر میں ایسے اجتہادات کیے گئے ہیں کہ انھیں ماضی کی روایت کے پہلو میں جگہ دینا ممکن نہیں رہا، وہیں ادب اور شاعری کی دنیا میں ایسے اجتہادات اپنالوہا نہیں منوا سکے۔ ادب تخلیق کرنا ہے تو ادب کے اصولوں پر ہی تخلیق ہو گا اور ادب کا بنیادی اصول ہے اس کے میڈیم کا مناسب استعمال۔ ادب کا میڈیم لفظ ہے اور لفظ آواز بھی ہے آکار بھی اور معنی بھی ہے۔ لفظ کے ان تین عناصر میں سے کسی ایک عنصر پر زور دینا یا معنی کو نظر انداز کر کے اسے محض آواز یا آکار کے طور پر ہی استعمال کرنا ممکن نہیں۔ معنی کے ساتھ ہی خیال کے ساتھ ہی شعور کا عمل دخل شروع ہو جاتا ہے۔ گویا ادب کا میڈیم بذاتِ خود فنکار کو اپنے قابو میں رکھتا ہے اور اسے بہکنے نہیں دیتا۔ نیم غنودگی کے

عالم میں آوازیں نکالی جاسکتی ہیں، کنواس پر رنگ بکھیرے جاسکتے ہیں، لیکن کاغذ پر الفاظ تحریر نہیں کیے جاسکتے۔ بکھرے ہوئے رنگوں کو تصویر اور آوازوں کے مجموعہ کو نغمہ کہا جاسکتا ہے لیکن بکھرے ہوئے الفاظ کو نظم نہیں کہا جاسکتا ہے۔ شاعری شعور کا پورا عمل مانگتی ہے گو اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ شاعری میں غیر شعوری قوتوں کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ جیسا کہ ایلیٹ نے بتایا ہے کہ شاعری میں بہت کچھ شعوری بھی ہوتا ہے اور بہت کچھ غیر شعوری بھی۔ لیکن شاعری بنیادی طور پر شعور کا عمل ہے۔ اسی لیے شاعری میں آٹومٹک اور میکانکی طریقہ کار کبھی کامیاب نہیں ہوا۔ کمپیوٹر کے ذریعہ ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔ نیاواں گارد دراصل جدید میکانکی آلوں کا مالک بننے کی بجائے ان کا ادنیٰ غلام بن گیا ہے۔ بجائے اس کے کہ وہ مشین پر اپنے تخیل کو مسلط کرتا اس نے تخیل پر مشین کی حکمرانی کو قبول کیا۔ مثلاً ایک صاحب کا کہنا ہے کہ ٹائپ رائٹر نظم کی تخلیق میں مدد دے سکتا ہے کیونکہ شاعر اس کا استعمال اس طرح کر سکتا ہے جیسے ایک سنگیت کار پیانو کا استعمال۔ بلکہ لوہان کا بھی کہنا ہے کہ ٹائپ رائٹر کے سامنے بیٹھے ہوئے شاعر کا تجربہ ایک جاز سنگیت کار کے تجربہ کی مانند کسی چیز کو COMPOSE اور PERFORM کرنے کا تجربہ ہوتا ہے۔ شاعری کی تقریری اور سماجی نوعیت پر اصرار کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ نظم تحریر میں آئے بغیر براہ راست ٹیپ ریکارڈ کی جاسکتی ہے۔ لیکن ایسی نظمیں جیسا کہ پہلے بتایا گیا ہے تحریر میں بے جان معلوم ہوتی ہیں۔ تحریر میں شاعر جو نزاکتیں اور لطافتیں پیدا کر سکتا ہے وہ تقریر میں ممکن نہیں۔ ایسی نظموں میں خطیبانہ آہنگ کے زیادہ ہونے کا خطرہ ہے ایسے تجربات کیے جاسکتے ہیں لیکن ان تجربات کی پرکھ تو بہر حال ادبی اصولوں پر ہی ہوگی اور نقاد یہ نہیں دیکھتا کہ نظم کیسے لکھی گئی ہے بلکہ یہ دیکھتا ہے کہ نظم کیسی ہے۔ اواں گارد طریقہ کار کو بھی ایک قدر سمجھتا ہے حالانکہ طریقہ کار شاعر کا ذاتی معاملہ ہے اور وہ نظم کی قدر و قیمت متعین نہیں کرتا۔ غالب کے ازار بند کو گرہ لگانے اور میر انیس کے چادر تان کر لیٹ جانے اور پھر مرثیہ ڈکٹیٹ کرانے کے طریقہ کار سے ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ نقاد RECIPE کو نہیں بلکہ END-PRODUCT کو دیکھتا ہے۔ آپ چاہے شراب کے نشہ میں نظم

لکھے یا حشیش کے نشہ میں، نقاد کا سروکار تو نظم سے ہے۔

ایلیٹ نے جب غیر شخصی آرٹ اور شاعر کے میڈیم ہونے کی بات کی تھی تو وہ فی الحقیقت ادب کی پوری روایت کے تجربہ کے پس منظر میں سوچ رہا تھا۔ وہ ادب میں شخصی عنصر کا انکار نہیں کرتا بلکہ شخصیت کی اس چھاپ کا انکار کرتا ہے جو فن پارہ کو ایک قائم بالذات اور خود کفیل چیز بننے نہیں دیتی اور اس طرح فن پارہ پوری قوم کی دانشمندی کی تجسیم بننے کی بجائے محض فنکار کی شخصیت کی تو سلیج بن جاتا ہے، قطع نظر اس سے کہ فنکار کی شخصیت اس قابل ہے بھی یا نہیں کہ اس کا اظہار ادب میں مستحسن ہو۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ امریکہ کے بورڈ واڈی سماج میں ہمیں یہ تماشا بھی دیکھنے کو ملا کہ سوپ کے ٹن پر فنکار کا آٹو گراف ٹن کو فن پارہ بنا دیتا ہے۔ آٹو گراف فن خطاطی کی طرح شخصیت کا اظہار ہے اور آٹو گراف کے روپ میں یہ گویا فنکار کی شخصیت کی چھاپ ہے جو کسی بھی چیز کو فنی تخلیق میں بدل دیتی ہے۔ ایک صاحب نے تو کورے کنواس ہی کو تصویر کہا اور لوگوں نے اسے تصویر کے طور پر قبول بھی کیا کیونکہ کوراکنواس ”ان صاحب“ سے متعلق تھا۔ گویا اب تو فن کے بغیر بھی آدمی فنکار بن سکتا ہے۔ فن کار کا آٹو گراف، کوراکنواس، انگوٹھے کا نشان ہر چیز فن پارہ ہے کیونکہ فن کار کی شخصیت کا نشان ہے۔

جس طرح سائنس مذہب کے لیے ایک زبردست چیلنج بن کر آیا تھا اور ایک زمانہ تھا جب کہ فکر و فلسفہ کا اہم ترین موضوع سائنس اور مذہب کی باہمی پیکار تھا، لگ بھگ کچھ اسی قسم کی صورت حال ہمارے زمانہ میں سائنس نے ادب کے لیے پیدا کی ہے۔ جدید فنکاروں کے سامنے یہی مسئلہ نہیں کہ سائنس کی بنائی ہوئی دنیا کو کیسے قبول کیا جائے بلکہ اس سے بھی زیادہ اہم مسئلہ یہ ہے کہ سائنس اور ٹکنولوجی کی دنیا میں ادب کو کس طرح زندہ رکھا جائے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم تہذیب و تمدن کے ایک ایسے دور میں داخل ہو رہے ہیں جو پچھلے تمام ادوار سے اس قدر مختلف ہے کہ تہذیبی، تمدنی اور روحانی زندگی کے وہ تمام اسالیب جنہیں انسان نے ہزاروں سالہ ارتقاء کے دوران پروان چڑھایا تھا اب ان کا رشتہ ہلکا ہے، یا ہو رہا ہے، اور اب

اور آرٹ بھی مذہب کی طرح ہی سائنس کی یلغار کے مقابل ایک باری ہوئی جنگ لڑ رہے ہیں۔ کہا نہیں جاسکتا اس جنگ کا انجام کیا ہوگا۔ شاعری زندہ رہے گی یا نہیں۔ ادب اور آرٹ وہ کام کرتے رہیں گے یا نہیں جو اب تک وہ کرتے آئے ہیں۔ ادب مذہب کی طرح میدان جنگ کا بڑا حصہ سائنس کے سپرد کر چکا ہے اور زیادہ محدود سکڑے اور سمٹے ہوئے حصار میں مدافعتاً جنگ لڑ رہا ہے۔ وہ لوگ جو ادب کی کلاسیکی روایت کے پاس بان ہیں ان کا دائرہ محدود سے محدود تر ہوتا جا رہا ہے۔ نیا دواں گارد محسوس کرتا ہے کہ نہ تو اس روایت کو بچایا جاسکتا ہے نہ اسے بچانے میں کوئی فائدہ ہے۔ وہ اس روایت کے سامنے پیٹھ کر کے کھڑا ہو جاتا ہے اور ادب کی جنگ ادب کے ہتھیاروں سے لڑنے کی بجائے سائنس کے ہتھیاروں سے لڑنے لگتا ہے۔ یعنی بجائے اس کے کہ سائنس کے مقابلہ میں ادب کی قدروں کو پیش کرے، وہ ادب اور آرٹ کو بچانے کے لیے سائنسی قدروں کو قبول کرتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ ادب کے کلاسیکی ہیمنوں کا دور ختم ہوا اور ٹکنولوجیکل عہد میں ادب کو زندہ رہنا ہے تو ادب اور آرٹ کے پرانے طریقہ کار کو گلے سے لگائے رکھنے کی بجائے ان نئے طریقوں کو اپنانا ہوگا جو سائنس کی نئی ایجادات کی وجہ سے ہمارے لیے ممکن بنے ہیں۔ مثلاً ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے اجتناب کی بجائے ہمیں یہ سوچنا ہوگا کہ ان چیزوں کا استعمال ادب اور آرٹ کے لیے کیسے کیا جائے۔ یا مثلاً کمپیوٹر سے بدکنے کی بجائے ہم کمپیوٹر سے نظمیں کیوں نہ لکھوائیں۔ یا مثلاً ٹیپ ریکارڈ کی ایجاد کے بعد نظم کی تخلیق کے جو میکانیکی امکانات پیدا ہوئے ہیں، ان سے فائدہ کیوں نہ اٹھایا جائے۔ یا فنکار آرٹ کی تخلیق میں خود کو آدھے تک کیوں محدود کرے۔ مصوری رنگ، کنواس اور موٹے قلم تک ہی کیوں محدود رہے۔ تصویر پر کھٹا ہوا جوتا، سائیکل کا ٹائٹر، دانت صاف کرنے کا برش، یا ٹس کا ڈبہ کیوں نہ لٹکا یا جائے۔ یا مثلاً کیا ضروری ہے کہ موسیقی صرف ساز کی آوازوں سے پیدا ہو۔ ریل کی سیٹی موٹر کے ہارن، اور شہر کی ملی جلی آوازوں کے شعور و شغب کو بھی ساز کی آوازوں کے ساتھ کیوں نہ ملایا جائے۔ یا مثلاً کیا ضروری ہے کہ ڈراما محض الفاظ عمل اور کردار کا

مجموعہ رہے۔ وہ ایک وقوعہ ایک تابلو ایک SPACTACLE کیون نہ بنے۔ یا مثلاً نظم پڑھنے کی چیز ہی کیوں ہو، فن تعمیر کی طرح دیکھنے کی چیز بھی کیوں نہ بنے ادب اور آرٹ کی دنیا میں جو یہ ہزاروں قسم کے مثلاً وجود میں آتے ہیں وہ نتیجہ ہیں آرٹ کی کلاسیکی روایت کو مکمل طور پر مسترد کرنے اور تخلیق فن کے نئے طریقوں کو اپنانے کا۔ سی پی سنو نے جب دو کلچر کی بات کی اور فنکاروں کو سائنس پڑھانا شروع کیا تو اس کے خلاف ایف آر لیوس اور سوسان سونتاگ دونوں کمر بستہ ہوئے۔ لیوس کلاسیکی روایت کے تحفظ کی خاطر لڑتا رہا۔ سوسان سونتاگ کو کلاسیکی روایت میں دل چسپی نہیں تھی۔ اس کا کہنا یہ تھا کہ آرٹ اور سائنس میں اب فرق رہا ہی کہاں ہے۔ آرٹ سائنس کے تمام طریقوں اور ایجادوں کا استعمال کر رہا ہے۔ سوسان سونتاگ نے تو یہاں تک کہا کہ آج کا آرٹ اب اتنا آسان بھی نہیں رہا۔ یعنی اسے سمجھنے کے لیے اب اتنی ہی محنت اور کاوش کرنی پڑتی ہے جتنی کہ سائنس کو سمجھنے کے لیے۔ سوسان سونتاگ سی پی سنو کو بہت اہمیت نہیں دیتی لیکن حقیقت ہے کہ وہ سائنس اور ٹکنالوجی کو ضرورت سے زیادہ

CONCESSIONS دیتی ہے اور ادب اور آرٹ کی قیمت پر دیتی ہے، جب کہ لیوس اور اس کی روایت کے نقاد ادبی روایت کے تحفظ میں ادب کی قیمت پر سائنس کو کوئی رعایت دینے کے روادار نہیں۔ سوسان سونتاگ نئے آواں گارد کی محتسب نہیں بلکہ پر جوش مفسر ہے اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ نیا آواں گارد لیوس اور ایلینٹ سے بھی بہت زیادہ خوش نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ایلینٹ اور لیوس کی روایت نے ابھی دم نہیں توڑا، یہی نہیں بلکہ وہ اور زیادہ توانا ہوئی ہے۔ یہ روایت اس بات پر زور دیتی ہے کہ آرٹ کیا ہے، جب کہ نیا آواں گارد اس بات پر زور دیتا ہے کہ آرٹ کیا نہیں ہے۔ نئے آواں گارد کی بغاوت مروجہ اسالیب اور روایتی طریقہ کار کے خلاف ہی نہیں بلکہ ان بنیادوں کے خلاف ہے جن پر آرٹ تخلیق ہوتا ہے۔ صاف بات ہے کہ نئے آرٹ کو محض اس کے دعوؤں پر قبول نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی پرکھ کے لیے تنقیدی قدروں کے ایک نظام کی ضرورت پڑتی ہے۔ یعنی ہمیں آواں گارد کی تخلیقات کی پرکھ کرنی ہی ہے تو ہمارا آرٹ کا جو کچھ تجربہ رہا ہے اس کی روشنی میں

تنقیدی قدروں کے ایک نظام کو تشکیل دینا پڑتا ہے۔ یہ نظام اقدار جامد اور گٹھل نہیں ہوتا بلکہ نئے تقاضوں کے مطابق اس میں کمی بیشی ہو سکتی ہے۔ لیکن اس نظام میں آپ چاہے ایسی تبدیلی روار کھیں، یہ آرٹ کے پچھلے تجربات (جو باہم مل کر آرٹ کی روایت کی تخلیق کرتے ہیں) کی نفی نہیں کرتا۔ روایت پسند نقاد اوں گارد سے محض اس وجہ سے جبریں نہیں کہ وہ روایتوں کو توڑتا ہے، بلکہ اس کی بیزاری کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ روایت شکنی کے باوجود با شاید اسی وجہ سے وہ آرٹ تخلیق نہیں کر سکا۔ نقاد بتاتا ہے کہ اس کی نظم یا ناول ایک نیا تجربہ سہی لیکن ایک ناول یا نظم کا حیثیت سے وہ ایک کمزور نظم یا ناقص ناول ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ نظم یا ناول نے شاعری اور فکشن کے اصولوں کی پابندی نہیں کی بلکہ اس وجہ سے کہ جو مقاصد فنکار نے اپنے سامنے رکھے تھے ان مقاصد کے حصول میں وہ ناکام رہی ہے۔ مثلاً یہ بتایا جاسکتا ہے کہ گنزر برگ کی شاعری میں جو خطابت، سطحیت، سہل پسندی، نثریت وغیرہ کمزوریاں ادھر ادھر دیکھنے کو ملتی ہیں وہ شاعر کے فنی شعور کی ناپختگی کی دلیل ہیں۔ یا مثلاً یہ دکھایا جاسکتا ہے کہ راب گری کے دعوے اپنی جگہ برحق سہی لیکن اس کے ناول ناقص ہیں کیونکہ ناول میں وہ جو چیز پیش کرنا چاہتا تھا شاید وہ ناول کے میڈیم کے ذریعہ پیش نہیں کی جاسکتی۔ یا مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ انڈر گراؤنڈ شاعروں کی بغاوت کو سمجھا جاسکتا ہے لیکن اس سے اُن کی شاعری کا چھپلا پن، عامیانه پن اور سطحیت کو حق بجانب قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اگر اوں گارد کا آرٹ خود آگاہ آرٹ ہے تو وہ لازمی طور پر خود آگاہ آرٹ کے نقائص کا حامل بھی ہوگا۔ آرٹ میں صنعت گری، ندرت پسندی، انفرادی ترنگ، شعبہ بازی سے جو خرابیاں پیدا ہوتی ہیں وہ خرابیاں اوں گارد کے آرٹ میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں اور دیکھی گئی ہیں۔ انہیں دیکھنے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد کی نظر قدیم و جدید آرٹ کے تجربات کی پروردہ ہو۔ اوں گارد کے دعوؤں سے گمراہ ہونے کی بجائے نقاد کو چاہئے کہ وہ ان کی غیر اطمینانی، تجسس اور گمراہی سبھی کا جائزہ لے۔

نئے اوں گارد نے سائنسی اور ادبی کلچر، آرٹ اور نان آرٹ، بلند جہیں اور پست

جیس، ہائی کلچر اور ماس کلچر، سنجیدہ اور غیر سنجیدہ کی تفریق کو ختم کرنے کی کوشش کی ہے۔ مصوری، سنگ تراشی، موسیقی، رقص، فن تعمیر، فلم ٹیلی ویژن، جدید فلسفوں، سماجیات، انجینئرنگ اور الیکٹرونکس میں سائنس اور آرٹ ہاتھ سے ہاتھ ملا کر چل رہا ہے۔ لیکن خود سوسان سونتاگ کو اس فہرست میں شاعروں اور ادیبوں کے نام شامل کرنے میں دشواری ہوئی ہے۔ اس نے قوسین میں صرف اتنی بات کہی ہے کہ چند شاعروں اور نثر نگاروں کو بھی اس میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ سوسان سونتاگ کو شکایت ہے کہ اس نئے کلچر سے انگلینڈ اور امریکہ کے تمام دانشور بے خبر ہیں۔ ان کا کلچر کا تصور ابھی تک وہی ہے جو آرنلڈ نے دیا تھا۔ اواں گارد نے آرنلڈ کے کلچر کے تصور سے بغاوت کی ہے۔ سوسان سونتاگ کا کہنا ہے کہ جو چیز ادب کو امتیاز بخشی تھی وہ اس کا موضوع **CONTENT** تھا جو رپورتاژ اور اخلاقی محاکمہ دونوں کے عناصر لیے ہوتے تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ آج کے زمانہ میں جو فنون زیادہ مقبول ہیں مثلاً موسیقی، رقص، مصوری، فن تعمیر، (نئی) فلم، سنگ تراشی وغیرہ ان میں موضوع کا عنصر نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ سرد آرٹ ہیں اور اخلاقیات سے پاک ہیں۔ یہ فنون بغیر کسی پریشانی کے سائنس اور ٹکنولوجی کی ایجادات سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ اس لیے ان فنون کے دائرہ میں دو کلچر کی بحث کے کوئی معنی نہیں رہتے۔ کلچر کے آرنلڈ کے تصور اور ادب اور شاعری کے کلاسیکی تصور سے سوسان سونتاگ کی برہمی کی وجہ صاف ہے۔ دراصل نیا اواں گارد چاہتا ہے کہ ادب اور شاعری کو بھی وہ موسیقی اور مصوری ہی کی طرح اخلاقیات اور موضوع کے جھگڑوں سے نجات دلائے۔ آخر ایک نظم اور ایک ناول ایک راگ اور ایک تصویر کی طرح آرٹ **OBJECT** کیوں نہیں بنتی۔ یہ گویا شعر محض کے تصور کی تجدید ہے۔ لفظ کو محض آواز اور رنگ کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش۔ لیکن لفظ محض آواز اور آکار نہیں، معنی بھی ہے۔ مصوری کا موضوع درخت، بیل، چٹان یا مل کی چمبی ہو سکتا ہے لیکن ادب اور شاعری کا موضوع تو انسان ہی رہا ہے، اور انسان بنیادی طور پر ایک اخلاقی جانور ہے۔ لفظ کو جہاں آپ نے اس کے معنی کے ساتھ استعمال کیا وہیں انسان اپنے پورے جذباتی اور اخلاقی ڈاکٹمنشن کے

ساتھ ادب میں آموجود ہوا۔ گویا ادب پر خود اس کا میڈیم چند قیود لگاتا ہے۔ ادب کا میڈیم جب تک زبان ہے تب تک اسے سنگیت اور مصوری میں بدلا نہیں جاسکتا۔ اسی لیے دوسرے فنون میں اداں گارد کی اتنی سب دھماچو کڑی کے باوجود۔ شاعری کے میدان میں انہیں کھل کھیلنے کے مواقع نہیں ملتے۔ ادبی اور شعری روایت کی سخت جانی اور TENACITY بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ ادب دوسرے فنون کے اصول اقدار اور طریقہ کار تک کو قبول نہیں کرتا۔ NEW LADCON کے مباحث کی تجدید کے باوجود ادب سنگیت اور چترکلا کے اصولوں کو اپنے اصول بنانے پر رضا مند نہیں۔ آرٹ سے سوسان سونتاک کی اور پورے کلاسیکی تصورات ادب سے اداں گارد کی برگشتگی کی وجہ یہی ہے کہ مصوری سنگیت اور فن تعمیر کے سٹیج پر وہ جو کرب دکھایا کرتے ہیں ادب اس کی اجازت نہیں دیتا۔ تصویر اور مجسمہ آرٹ آبجیکٹ ہے۔ نظم نہیں ہے یا ٹکریٹ شاعری والے چاہے اتنی کوشش کریں نظم دیکھنے کی چیز بھی نہیں بنے۔ جب تک ادب اور شاعری کا میڈیم نہیں بدلتا ادب اور شاعری کی روایت سے مکمل انحراف ممکن نہیں۔ انحرافی رویہ اپنی انتہا کو پہنچ کر خود باغی کو تھکا دیتا ہے۔ اداں گارد کی بغاوتیں رقص شر سے زیادہ ثابت نہیں ہوتیں اور روایت کا شعلہ بدستور جلتا رہتا ہے۔ ہائی کلچر اور ماس کلچر کا فرق ابھی بھی جاری ہے۔ انٹی آرٹ کے باوجود یہ آرٹ ہی ہے جو لوگوں کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ بلند جبیں پست جبیں کے ساتھ ابھی بھی مفاہمت نہیں کر سکا۔ تصویر میں چاہے آپ جو تالٹکائیے اور سنگیت میں چاہے آپ ہارن اور پیسوں کا شور و شغب پیدا کریں، یہ محض تجربات ہی رہتے ہیں، تخلیقی قدر نہیں بن پاتے۔ ادب اور شاعری میں تمام دھاندلی پن کے باوجود ادب کا بڑا اور قابل قدر حصہ ادب کے روایتی اصولوں ہی پر تخلیق ہوا ہے۔ وہ ہزاروں اہم ناول افسانے ڈرامے اور نظمیں جو پچھلے پانچ پچاس برس میں لکھے گئے ہیں وہ ایسے نہیں ہیں کہ ان کے خدو خال کو ہم پہچان نہ سکیں۔ تمام جدت طرازیوں کے باوجود آج کا ناول بھی بالزاک ڈکنز اور ٹالسٹائی کی روایت کا ناول ہے۔ تمام ندرت پسندیوں کے باوجود آج کی نظم بھی ڈن، کیٹس اور ایلٹ کی روایت کی نظم ہے۔

اس سے ایک ہی بات ثابت ہوتی ہے۔ جو دوسرے فنون میں ممکن ہے وہ ادب کے فن میں ممکن العمل نہیں۔

ایک طرف تو او اں گارد آرٹ میں شخصیت پرستی کی بات کرتے ہیں دوسری طرف سوسان سونتاگ جدید آرٹ کی غیر شخصی معروضیت اور کلاسیکی علیحدگی کی بات کرتی ہیں۔ جدیدیت کو تو رومانی فینومینا بھی بتایا جاتا ہے اور مخالف رومانی بھی۔ بات صرف اتنی سی ہے کہ آٹومٹک اور میکانیکی طور پر تخلیق کیے ہوئے آرٹ کا مقام پیدا کیا جائے۔ وہ آرٹ آبجیکٹ جو عوام کے تصرف کے لیے وسیع پیمانہ پر کارخانوں میں مینوفیکچر کیے جاتے ہیں انہیں غیر شخصی معروضیت اور کلاسیکی علیحدگی کے نام پر آرٹ کا مقام دیا جائے۔ یہ پورا رویہ مضحکہ خیز ہے۔

اس میں شک نہیں کہ آرٹ محض اخلاقی نہیں ہوتا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہمارا اخلاقی ضمیر ہمارے پورے شعور کا ایک حصہ ہے پورا شعور نہیں اور آرٹ شعور کی مختلف سطحوں کو چھوتا ہے۔ وہ ہمارے جذبات اور احساسات اور حسیت کے مختلف پہلوؤں کو انگیز کرتا ہے۔ آرٹ گویا ہمارے پورے شعور کی توسیع ہے۔ اس لیے آرٹ کی بحث محض اس کی معنویت تک محدود نہیں رکھی جاسکتی۔ اس کا حسی تاثر بذات خود اپنا مقام رکھتا ہے۔ اس طرح آرٹ کا تجربہ ہمارے شعور کو کسی نہ کسی طرح متاثر کرتا، بدلتا اور انگیز کرتا ہے۔ اور جیسا کہ بتایا جا چکا ہے شعور اخلاقی ضمیر کا مرادف نہیں۔ یعنی آرٹ کے لیے اخلاقی ہونا ضروری نہیں۔ وہ ایک حسی اور جنونی تجربہ ہو سکتا ہے۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ درست ہیں۔ یہ باتیں ایسی بھی نہیں کہ او اں گارد کو ہی پہلی بار سوچنی ہوں۔ علامت پسندوں خصوصاً ملارے کے یہاں موضوع یا CONTENT سے

بیزاری کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہ کسی نہ کسی طرح شاعری میں اخلاقیات سے دامن چھڑانا چاہتے تھے۔ یہ بات بھی یاد رکھیے کہ شیلی سے لے کر ایلینٹ اور کلاشوف بروک تک اخلاقیات کے حامی تعلیمی اور تلقینی شاعری کی بات نہیں کرتے۔ بہر حال او اں گارد کی خالص شاعری کی بات کوئی نئی بات نہیں ہے۔ شاعری احساس اور جذبہ کا بیان

ہو سکتی ہے لیکن ضروری نہیں کہ احساس اور جذبہ اخلاقی ہو۔ لیکن چونکہ احساس اور جذبہ بہر حال انسان کا ہی ہوگا اور انسان ایک اخلاقی جانور ہے اس لیے خالص احساس کو بیان کرنے والی نظم بھی اخلاقی معنویت سے مکمل طور پر پاک دامن نہیں ہو سکتی۔ ہوائیں باتیں کرنا اور شاعری کرنا دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ مغرب میں پورے جدید ادب اور اواں گارڈ کے ادب کی تنقید بتا دے گی کہ شاعری چاہے اتنی خالص ہو اس پر تنقید کرتے وقت قدروں کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یعنی تنقید محض شاعری کا بیان

DESCRIPTION نہیں ہوتی بلکہ اس کا VALUE-JUDGEMENT

بھی ہوتی ہے۔ بیٹ نسل کے شاعر، اینگری ینگ مین، انڈرگر اوڈ شاعروں کی تو پوری تنقید اخلاقی اور سماجی ہے کیونکہ ان کے تمام رویے اخلاقی اور سماجی ہیں۔ خالص شاعری کے علم برداروں کی تنقید بھی اخلاقیات سے بے بہرہ رہ کر نہیں کی جاتی۔ انگریزی اور امریکی رسالوں میں کتابوں کے تبصرے آپ کو بتا دیں گے کہ فنکار کے خیالات اور جذباتی رویوں کا کیسا سخت محاسبہ ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب کی تنقید معنویت سے بحث کیے بغیر ممکن ہی نہیں۔ اس لیے اخلاقی ادب سے بیزاری کا بہانہ تراش کر ادب کو ہر قسم کے اخلاقی اور غیر اخلاقی CONTENT سے پاک نہیں کیا جاسکتا۔ خالص احساس کو جگانے والی شاعری کے نمونے ملتے ہیں لیکن ایسی شاعری خود اواں گارڈ کی شاعری کی کل کائنات نہیں۔ عمل میں تو ہم نے یہی دیکھا کہ ادب اور شاعری کے میدان میں قدم رکھیے اور خیالات تصورات اور اخلاقیات سے دامن آلودہ کیجیے۔ سنگیت اور مصوری میں تو جسے سوسان سونٹاگ نے SENSORY MIXES کہا ہے ممکن ہیں لیکن ادب اور شاعری میں ممکن نہیں۔ شاعری میں بھی ممکن سمجھئے لیکن میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں کہ شاعری کا حسی تاثر اسی وقت ممکن ہے جب شاعر CONTENT کے مسائل سے بالکل دامن کش ہو جائے۔ بلیک اور ایلینٹ کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ روحانی اور اخلاقی مسائل میں سر سے لے کر پیر تک ڈوبے ہونے کے باوجود ان کی شاعری کا پورا تاثر حسی تاثر ہے۔ گویا شاعری میں مسئلہ خیال

سے نجات پانے کا نہیں بلکہ خیال کو IMAGE میں بدلنے کا ہے اخلاقی شاعری سے بیزاری اپنی جگہ ٹھیک تھی، لیکن آرٹ کے کلاسیکی تصور کو اس کے اخلاقی تصور کا مراد قرار دینا سہل پسندی ہے اور سوسان سونتاگ اس کا شکار محض اس وجہ سے ہوتی ہے کہ وہ ادب اور شاعری میں بھی انہی خالص حسی تجربات کی تلاش کرتی ہے جو موسیقی اور مصوری بہم پہنچاتے ہیں۔ ادب اور شاعری اگر سائنس سے فائدہ نہیں اٹھا سکتے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ سماجی اور اخلاقی موضوع سے لرے ہوئے ہیں۔ اگر وہ بھی موسیقی اور مصوری کی طرح سکسار ہو جائیں تو الفاظ کے میڈیم کے ذریعہ آرٹ آئیچیکسٹ کی تخلیق میں سائنسی اور ٹکنولوجیکل ایجادات سے فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ سوسان سونتاگ کی یہ توقعات ابھی تک تو پوری ہوتی نظر نہیں آتیں۔

نئے اداں گارد کی جمالیات کا ایک دل چسپ پہلو مسرت کی طرف ان کا رویہ ہے۔ یہ تو ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ جدید آرٹ بڑی حد تک مشکل ہے۔ اس کا پڑھنا چٹان سے سر پھوڑنا ہے۔ اس سے لطف اندوزی کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ کافی خشک اور بورنگ ہے۔ اداں گارد کا یہ کہنا ہے کہ آرٹ کا مقصد لطف و مسرت فراہم کرنا نہیں ہے۔ ماضی سے ان کے انحراف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ روایتی آرٹ لطف و مسرت ہم پہنچاتا تھا جب کہ جدید آرٹ اس معاملہ میں ANTI-MEDONISTIC ہے۔

لطف اندوزی کو وہ عیاری قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک آرٹ کا مقصد شعور کی توسیع اور حسیت کی انگیزیت ہے۔ میں ان رایوں سے الجھنے کی بجائے صرف اتنا عرض کروں گا کہ جدید شاعری کے جو بہترین نمونے ہمارے سامنے آئے ہیں مثلاً رابرٹ لاویل اور ٹیڈ ہا کی شاعری، وہ اتنے ہی مسرت بخش ہیں جتنی ایلٹ اور ایٹس کی شاعری۔ اس سے روایت کے تسلسل کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ مغرب میں شاعری سے بڑھتی ہوئی دل چسپی اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعری چٹان سے سر پھوڑنے کا معاملہ نہیں کھلی شاعری، یا اعترافی شاعری یا برہنہ شاعری اتنی تو صاف ستھری اور دل چسپ ہے کہ اینرہا پاؤنڈ، ایلن ٹیٹ اور بری مور تو ان کے سامنے ابہام کے کھر درے پہاڑ نظر آتے ہیں۔ ابہام اور مشکل پسندی کے

خلاف مکتبی نقاد لڑتے رہے اور اس کا کوئی نتیجہ نہیں نکلا۔ ۱۹۵۰ء کے بعد انگلینڈ اور امریکہ میں چند شاعر نکلے اور ابہام اور مشکل پسندی کے قلعوں کو ایک ہی وار میں ڈھا کر رکھ دیا اور شاعری کو وہ کھلا پن، بلا وابستگی، اور سادگی عطا کی جو کلاسیکی شاعری کا جوہر ہے۔ شاعر اپنے تخلیقی تجربہ سے جو کام کرتا ہے وہ نقادوں کی پوری فوج سے ممکن نہیں۔ نئے اواں گارد کے تجربات کا ایک پہلو جس نے لوگوں کو پریشان کیا ہے وہ تخلیق فن میں اٹکل پچھو طریقوں کا استعمال ہے۔ کیلی اور وار ہال تصویریں بناتے بناتے اپنے کسی دوست، یا راہ چلتے آدمی، یا شہر کے کسی مالی کے ہاتھ میں برش دے دیتے ہیں تاکہ اس کا جیسا جی چاہے ویسے کنواں پر رنگ چھڑکے۔ کیج اپنی موسیقی میں مختلف طریقوں سے ان گھڑ آوازوں اور راگوں کو شامل کرتا ہے۔ نقاد کا سروکار عموماً تکمیل شدہ فن پارہ سے ہوتا ہے۔ وہ یہ دیکھتا ہے کہ فن پارہ کیسے اور اپنی تکمیل شدہ شکل میں کیا تاثر چھوڑتا ہے۔ وہ عموماً اس بات سے سروکار نہیں رکھتا کہ فن پارہ کس طرح تخلیق ہوا ہے۔ وہ فنکار کے طریقہ کار میں اسی وقت دل چسپی لیتا ہے جب یہ طریقہ کار کسی نئی جمالیات یا نئے تہذیبی عقائد کی نشان دہی کرتا ہو۔ اٹکل پچھو طریقہ کار سے تخلیق شدہ آرٹ کی تنقید مشکل ہے کیونکہ ایسے آرٹ میں کوئی تنظیم نہیں ہوتی۔ ایسا طریقہ کار آرٹ کی تخلیق کی تکنک نہیں ہوتا بلکہ ایک جمالیاتی رویہ کی علامت ہوتا ہے۔ اسے ایک مقصد کے حصول کا ذریعہ سمجھا جاسکتا ہے اور اس کی اہمیت اس وقت واضح ہوتی ہے جب یہ سوال پوچھا جائے کہ فنکار نے اس طریقہ کار کو کیوں استعمال کیا۔ مثلاً اخبار کے تراشوں یا کسی آفس کے ویسٹ پیپر یا سکٹ کے کاغذی کچرے کو جوڑ کر ایک افسانہ لکھا جاسکتا ہے لیکن یہ افسانہ لکھنے کی تکنک نہیں۔ اس طریقہ کار میں ہماری دل چسپی صرف اس بنا پر ہو سکتی ہے کہ ہم یہ سوال پوچھیں کہ فنکار اس ذریعہ سے کون سا مقصد حاصل کرنا چاہتا تھا۔ اس سوال کے جواب میں اواں گارد کی طرف سے جو جواب دیا جاتا ہے اس کا سروکار اس کائنات میں انسان کے مقام سے ہے۔ یعنی انسان، انسان کی فطرت اور اس کائنات میں انسان کے مقام کا ہمارا جو تصور ہوگا اس کے مطابق تخلیق فن کا ہمارا طریقہ کار بھی ہوگا۔

ایسے آرٹ کو لیونارڈ میسر نے مخالف غایتی یا مخالف مقصدی Anti-Teleph آرٹ کہا ہے۔ اس کی کوئی سمت، کوئی مقصد، کوئی منزل نہیں ہوتی۔ یہ بس ہوتا ہے۔ یہ کہیں سے شروع ہو کر کہیں پر ختم نہیں ہوتا۔ یہ وقت کے پیمانوں کے مطابق ماضی سے مستقبل کی طرف حرکت نہیں کرتا۔ اس میں کہیں سے آنے، کسی سمت جانے، ترقی اور نشوونما کرنے کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ آپ دیکھیں گے کہ یہ محض تکنک کا سوال نہیں یہ انسان کے ہمارے مروجہ اور روایتی تصور سے مکمل انحراف کا سوال ہے۔ اس مخالف مقصدی آرٹ کا وجودیت کے فلسفہ سے تو تعلق ہے ہی لیکن وجودیت سے بھی کہیں زیادہ زمین بدھزم کے فلسفہ سے وہ متاثر ہے۔

کیچ (CAGE) جو جدید موسیقی کی مشہور شخصیت ہے اپنی کتاب SILENCE میں کہتا ہے کہ سنگیت کار کو آوازوں کو کنٹرول کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہئے۔ اپنے ذہن کو موسیقی (اس کے عام فہم اور مروج معنی میں) سے پاک کرنا چاہیے اور آوازوں کو جیسی کہ وہ ہیں پانے کی کوشش کرنا چاہیے اور انہیں انسان کے بنائے ہوئے نظریات اور جذبات کے اظہار کے ذریعہ کے طور پر استعمال نہیں کرنا چاہیے۔ مخالف مقصدی جمالیات کا پورا تصور کیچ کے ان الفاظ میں پوشیدہ ہے۔ مطلب یہ کہ آدمی کو آوازوں کو آوازوں کے طور پر سنا چاہئے اور ان میں باہمی تعلق اور ربط تلاش نہیں کرنا چاہئے۔ کیونکہ جب آوازیں ایک دوسرے سے مربوط اور ایک نظام کے تحت ایک دوسرے سے متعلق یا رشتوں میں بندھی ہوئی ہوتی ہیں تو اپنا انفرادی اثر گنوا دیتی ہیں۔ جب مختلف آوازوں میں ترتیب پیدا کر کے انہیں ایک مرکب ساخت عطا کی جاتی ہے تو آوازیں اپنا انفرادی اور امتیازی حسن اور خصوصیت کھو بیٹھتی ہیں۔ آوازوں کی ترتیب اور سمت، نصب العین اور مقصد پیدا کرتی ہے، توقعات جگاتی ہے، پیش بینی اور پیشین گوئی کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔ موسیقار کو ان تمام باتوں سے دور رہنا چاہئے۔ ایک طریقہ جس کے ذریعہ آوازوں کی ترتیب سے پہلو بچایا جاسکتا ہے، اٹکل پچو تکنک کو استعمال کرنے کا ہے۔ ادب میں نحوی ترکیب اور تنظیم سے احتراز کا مطلب ہے

پلاٹ کردار اور قوائد کے مقررہ رسوم سے احتراز۔ جدید افسانہ میں کہانی، کردار نگاری، زمانی اور مکانی تنظیم، زبان کا ترسیلی استعمال، جملوں کی نحوی اور صرفی ساخت، مقررہ خطوط پر عمل کی رفتار اور اسباب و علل کے رشتہ سے بے نیازی کا سبب بھی اسی جمالیاتی تصور میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ جدید شاعری میں ہیئت اور حرکت، نقطہ آغاز اور نقطہ اختتام کا فقدان بھی اس تصور کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوگا۔ ہیئت اور ساخت کی ترتیب اور تنظیم سے پہلو تہی کا مقصد ایک ہی ہے کہ ہم آوازوں کو آواز، رنگوں کو رنگ کے طور پر سن اور دیکھ سکیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا انھیں ایک ترتیبی ڈھانچہ اور خاکہ میں دیکھا اور سنا نہیں جاسکتا۔ شاید سنا جاسکے۔ لیکن مہر کا کہنا ہے کہ کیا یہ حقیقت نہیں کہ جب چیزیں ایک دوسرے کے ساتھ ایک رشتہ میں بندھی ہوئی ہوتی ہیں اور باہم ایک تنظیم میں مربوط ہوتی ہیں تو ہم ایک چیز کے طور پر ان کا احساس کھودیتے ہیں۔ اس کے ایک مثال دے کر سمجھایا ہے کہ ٹیلی ویژن یا ریڈیو میں جب کسی خرابی کی وجہ سے آوازوں کا نظام اور ترتیب بگڑ جاتی ہے تو پھر ہم چوں چاں سوں ساں پٹ پٹاخ کی آوازوں کو آوازوں کے طور پر سننے لگتے ہیں۔ یا پھر مثلاً تصویر میں جس شے کی تصویر کشی کی گئی ہے وہ اگر دھندلی ہے تو پھر ہماری نظریکا ایک رنگوں کو رنگ کے طور پر دیکھنا شروع کر دیتی ہے۔ مطلب یہ کہ آواز رنگ شے اور وجود میں ہماری دل چسپی محض ان کی خاطر ہونی چاہئے۔ انھیں ہمیں اسی طرح دیکھنا چاہئے جیسے کہ وہ ہیں۔ فنکار کو چاہئے کہ وہ اپنے ذہن کو ان تمام روایتی تصویرات اور نظام افکار سے پاک کرے جو چیزوں کے مشاہدے میں خارج ہوتے ہیں اور چیزیں جیسی کہ وہ ہیں انھیں دیکھے۔ اس کائنات میں غیر جانبدار اشیا کے بیچ، آدمیوں کے بیچ، آدمی کی جو صورت حال ہے آرٹ کو اس کی ایسی حقیقی اور سچی تصویر کشی کرنی چاہئے جو تمام مابعد الطبعیات اور فرسودہ خیالات سے پاک ہو۔ روایات، نظریات اور نظام افکار ایسی رکاوٹیں ہیں جنہیں فنکار کو دور کرنا ہے۔ مارک روٹھکوان رکاوٹوں کی مثالیں دیتے ہوئے کہتا ہے کہ یادداشت، تاریخ اور اقلیدس تعیمات کے وہ جوہر ہیں جن سے خیالات کے چربے نکلے جاسکتے ہیں۔ لیکن کسی

خیال کو پیدا نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں یہ خاطر نشین رہے کہ رد تھکو ایک مصوّر ہے۔ روایات اور نظریات شرکی قوتیں ہیں کیونکہ وہ ہماری فکر اور عمل کی آزادی کو محدود کرتے ہیں ہمارے جذبہ احساس اور ادراک کو مفلوج کرتے ہیں اور انسان کو جسے فطرت کا ایک حصہ ہونا چاہئے فطرت سے دور کرتے ہیں۔ کیج کا کہنا ہے کہ آرٹ کو زندگی کی تصدیق کرنا چاہیے۔ آرٹ کو انتشار میں تنظیم پیدا کرتے یا کائنات کو بہتر بنانے کی تجاویز پیش کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے۔ آرٹ کو تو جو زندگی ہم جیتے ہیں اس کی آگہی پیدا کرنی چاہیے اور جیسے ہی ہم نے ہمارے ذہن اور ہماری خواہشوں کو راستہ سے ہٹایا اور زندگی کو اس کے طور پر حرکت کرنے دیا تو وہ نہایت شاندار بن جاتی ہے۔ ان خیالات پر ہندو فلسفہ اور زین بدھزم کے اثرات اتنے واضح ہیں کہ ان کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ ویسے تو وجودیت پسند بھی رسمِ افکار، روایت اور نظریات کو ترک کرنے کی بات کرتے ہیں لیکن ان کے یہاں ترک کا سبب یہ نہیں ہے کہ وہ انسانی آزادی کو محدود کرتے ہیں بلکہ یہ ہے کہ ان افکار اور نظریات کی وجہ سے فرد کی انتخاب کی ذمہ داری محدود ہو جاتی ہے۔ ان کے برخلاف کیج کا مخالف مقصدی نظریہ احساس کی تازگی، تجربہ کی بلاواستگی اور انسان کی فطری اچھائی کے جوہر پر زور دیتا ہے۔ وجودیت پسندوں کا نظریہ گمبھیر اور تاریک ہے جب کہ کیج کے تصوّر میں امریکی انسان دوستی کی روشنی ہے۔

سماجی اور شخصی غایت پسندی TELEDOLOGY کے خلاف رد عمل نے انٹی ناول کو پیدا کیا جس میں واقعات ایک کے بعد ایک رونما ہوتے ہیں لیکن اسباب و علل کے رشتہ سے منسلک نہیں ہوتے بے سمت مصوّر کی تخلیق کی جس میں خطوط اور دائرے اور رنگ کسی عروجی یا مرکزی نقطہ پر نہیں پہنچتے، اور غیر حرکی ANTI KINETIC سنگیت کو پیدا کیا جس میں سر جذبات کا اشارہ نہیں ہوتے۔ راب گرٹے نے گوڈو کے انتظار کے متعلق کہا تھا "ناٹک کا کردار سیٹج پر ہے اور یہ اس کی اولین خصوصیت ہے۔ وہ وہاں ہے" راب گرٹے کی ناولوں میں بھی مناظر تبصرہ اور تجزیہ کی کوشش کے بغیر پیش کیے جاتے ہیں۔ گویا مناظر ہیں۔ تصویر ہے۔ گیت ہے۔ بس اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

آرچی بالڈ ملکیش کی بات یاد کیجئے۔ نظم معنی نہیں رکھتی، بس ہوتی ہے۔ فن پارہ ہے اور آپ اس سے یگانگت پیدا کیجئے۔ اپنے شعور کو فن پارہ کے قریب لائیے اور دیکھئے کہ وہ کیا حسی تجربہ پیدا کرتا ہے اور شعور کی سرحدوں کی کس طرح توسیع کرتا ہے۔ گویا سامعین اور ناظرین کو بھی فن پارہ پر کوئی ترتیب یا تنظیم عائد کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہئے۔ جس طرح ہم بادلوں کی گرج، روتے ہوئے بچے، مصروف آفس اور خاموشی کی آوازوں کو قبول کرتے ہیں اسی طرح سنگیت میں بھی آوازوں کو قبول کرنا چاہئے۔ خاموشی بھی زندگی کا اتنا ہی جزو ہے جتنی کہ آواز۔ موت بھی وجود کی نفی نہیں بلکہ اس کا محض ایک تغیر ہے۔ وجود اور عدم وجود متضاد حالتیں نہیں بلکہ ایک ہی چیز میں وقوع پذیر ہونے والی مختلف حالتیں ہیں۔ اس کے برعکس وجودیت پسندوں کے نزدیک وجود اور عدم وجود متضاد حالتیں ہیں اور موت نہایت ہی بھیانک حماقت ہے جو زندگی کو بے معنی بنا دیتی ہے۔ روزن برگ نے کہا ہے کہ کنواس کبھی خالی نہیں ہوتا۔ کیج نے موسیقی کا ایک کنسرٹ کیا تھا جس میں وہ پیانو کے سامنے خاموش بیٹھا رہا۔ خاموشی میں جو آوازیں آڈیسن نے سنیں وہی ان کے لیے لحن داؤدی تھیں۔

نئی جمالیات اسباب و علل کے رشتہ کا انکار کرتی ہے۔ اس کے نتائج ہمیں تمام فنون میں نظر آتے ہیں۔ اس انکار کی بنیاد کائنات کو ایک تسلسل اور ایک اکائی کی صورت میں دیکھنے پر قائم ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ اسباب و علل کا انکار نہیں بلکہ اس رویہ کا انکار ہے جو کسی واقعہ کو الگ کر کے دوسرے واقعہ کا سبب قرار دیتا ہے۔ اواں گارد کا کہنا ہے کہ چونکہ کائنات ایک اکائی اور تسلسل ہے اس لیے ہر واقعہ دوسرے واقعہ کے ساتھ باہمی طور پر عمل پیرا ہوتا ہے اور اس طرح ہر واقعہ سبب ہے۔ تمام چیزیں ایک دوسرے سے منسلک اور متعلق ہیں۔ کثرت میں وحدت اور وحدت میں کثرت ہے۔ تاریخ وار واقعہ نگاری تجربہ کو مسخ کرتی ہے کیونکہ وہ واقعات کو اسباب و علل کے رشتہ میں پرو کر اس پر ایک ایسی منطق عائد کرتی ہے جو درست نہیں۔ تعلیل کے انکار کا مطلب ہے پیشین گوئی کے امکان کا انکار۔ ایک واقعہ دوسرے واقعہ کے بعد

آتا ہے لیکن ضروری نہیں کہ وہ دوسرے واقعہ کا سبب ہو۔ اب یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اگر یہ بات وقوع پذیر ہوئی تو اس کا نتیجہ فلاں ہوگا۔ کوئی واقعہ کسی دوسرے کے وقوع پذیر ہونے کا ضامن نہیں۔ لہذا سلسلہ واقعات بے معنی ہے۔ علت و معلول اور پیشین گوئی اور پیش بینی کے انکار کا نتیجہ یہ ہوا کہ عقلی انتخاب بے معنی ہو گیا۔ آپ تخلیق فن میں جو طریقہ کار چاہیں اپنا سکتے ہیں اور قاری اور ناظر کو بھی فن پارہ میں تسلسل یا ہم آہنگی کی جستجو کرنے کی بجائے اسے ٹھوس واقعات کے مجموعہ کے طور پر دیکھنا چاہئے۔ اب اگر پیشین گوئی اور انتخاب غیر ممکن ہے تو ترسیل کے بھی کوئی معنی نہیں رہتے۔ کیونکہ ترسیل کا مطلب ہے کہ فنکار کو اس بات کا شعور ہو یا وہ اس امر کی پیش بینی کر سکے کہ قاری اس کے الفاظ سے کیا تاثر اخذ کرے گا اور اس تاثر کو کیسے معنی پہنائے گا۔ اگر میں یہ نہیں جان سکتا کہ قاری کا تاثر کیا ہوگا تو پھر کسی بھی قسم کے تاثر کو پیدا کرنے کے کوئی معنی نہیں رہتے۔ اگر میں اٹکل پچھو طریقہ سے آرٹ تخلیق کرتا ہوں تو صاف بات ہے کہ میں نہیں جانتا اس آرٹ کا قاری پر اثر کیا ہوگا۔ قاری الفاظ میں جو کچھ دیکھتا ہے وہ اس کی شخصیت، ذہنی تربیت، آرزوں، امیدوں اور نامرادیوں نے اس کے ذہن کو جس طرح دیکھنا سکھایا اس طرح دیکھتا ہے۔ تعلیل کا انکار اس طرح فارم کا انکار بن جاتا ہے۔ ترسیل کا دار و مدار بھی ذریعہ، اظہار کی ترتیب ترکیب اور مروجہ قواعد کی پابندی پر ہے۔ یہ کمزور ہوئے تو ترسیل کمزور ہوتی ہے۔ اٹکل پچھو طریقہ کار انہیں کمزور کرتا ہے۔

ایک اور چیز جو نئے اواں گارد کو سمجھنے میں مشکل پیدا کرتی ہے وہ اواں گارد کا زندگی کے ہر شعبہ میں عمل دخل اور زندگی کے ہر شعبہ کا انقلابی تبدیلیوں سے گزرنا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپ اور امریکہ میں نہ صرف آرٹ کی دنیا میں بلکہ زندگی کے تمام اسالیب میں ایسی انقلابی تبدیلیاں آئیں کہ آرٹ ادب سماج اخلاق مذہب سیاست ہر چیز بڑا کر رہ گئی۔ فن کے ایک شعبہ کو دوسرے شعبہ سے، زندگی کو فن سے فن کو زندگی سے، فیشن کو فن سے، فن کو سیاست سے، سیاست کو احتجاج سے، احتجاج کو فن سے

غرض یہ کہ کسی بھی چیز کو کسی چیز سے الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں رہا۔ نوجوانوں کے کپڑے اور بال کی سٹائل بدلے، تفریحات بدلیں، مشاغل بدلے، اخلاقیات بدلے، ادب آرٹ سیاست مذہب اور جنس کی طرف ان کے رویے بدلے، اور یہ تبدیلیاں اتنی زبردست، اتنی مسکّت، اتنی حیران کن اور اس قدر وسیع پیمانہ پر تھیں کہ ان کا سمجھنا تو درکنار ان کا احاطہ تک کرنا غیر ممکن ہو گیا۔ زندگی کی ہر آن بدلتی ہوئی اس تصویر کو آدمی لفظوں میں قید بھی کس طرح کر سکتا ہے۔

تاریخ کے سٹیج پر پہلی بار نوجوان TEEN AGER ایک طاقت

ایک تحریک، ایک احتجاج، اور ایک واقعہ کی صورت میں نمودار ہوا۔ ٹیڈی بوائے، راکر، ہپسٹر، بیٹ، ہپی اس نوجوان کی مختلف شکلیں ہیں۔ تنگ پتلو نہیں، چمکدار جرسی ایس ایس ٹوپی، میلے گندے سوٹر، بھڑکدار شوخ رنگ قمیض، دیسی بدیسی کے پہرے عجیب و غریب ڈزائن کی بنڈیاں، خرقہ، ہزار پیوند مینی سکرٹ، آرم پارہ دیکھے جانے والے مہینے سائے، ہاٹ پینٹ اور دوسرے ہزار قسم کے بوالعجب کپڑے اس کا لباس ہیں۔ بڑے بڑے گولکڑے، بڑے بڑے آویزے، قبائلی زیورات، موتیوں کی مالا بیں، پتلے جوڑے، موٹے کمر بند، طوق زنجیریں اور سلاسل، دیسی بدیسی کی انگوٹھیاں، عقیق اور پتھر اس کا سامان آرائش ہیں۔ شراب، ایفون، حشیش، ایل ایس ڈی، چرس اور گانجا اس کا نشہ ہیں۔ زمین بدھرم، ویدانت، یوگ، دھیان، اس کا مذہب ہیں۔ غصہ، احتجاج، بغاوت، انارک، اس کی تفریحات ہیں۔ لنگوٹی میں پھاگ کھیلنا، اپنے حال میں مست رہنا، ماضی اور مستقبل سے بے نیاز محض لمحوں میں جینا، احساس کی دھار پر چلنا، جہلتوں کے طوفانوں میں بہنا، قدروں سے بے نیاز ہو کر تجربہ کی خاطر تجربہ میں شریک ہونا، اس کے جذباتی رویے ہیں۔ آزاد جنس، کھلی جنس، اجتماعی جنس، شادی شدہ جنس، غیر شادی شدہ جنس، ہم جنس، کچ رو جنس، بے راہ رو جنس، غرض یہ کہ ہر قسم کی جنس کی کھلی اور بے باک قبولیت اس کے جنسی رویے ہیں۔ اسے نفرت ہے شہرت دولت، اقتدار، نام آوری، ترقی کو شہی، اشیاء اندوزی، عیاری اور سنا بیری سے۔ اسے

محبت ہے موتیوں رنگین پتھروں، پھولوں، سنہری بالوں، خوب صورت جسموں، محبت، امن اور انصاف کی قدروں سے۔ اس نے عالمی امن، سماجی انصاف اور نسلی مساوات کی تحریکیں چلائیں۔ اس نے اپنی موسیقی، اپنی مصوری، اپنی فلمیں اور اپنا کلچر پیدا کیا۔ اس کلچر کے مختلف رخ اور مختلف پہلو ہیں۔ اس میں ایک توانائی ہے، حرارت ہے، زندگی ہے۔ اس میں وہ تمام کمزوریاں بھی ہیں جو ناپختہ ذہن اور نوجوانی کے ابال کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ زندگی کے ہر شعبہ میں نوجوان کی بغاوت نے کیا گل کھلائے ہیں اس کا تجزیہ آسان نہیں۔ سماجیات اور نفسیات کے ماہر، کلیسا کے پادری، کلچر کے محافظ، اور باب سیاست، ادب کے نقاد، سبھی اس بغاوت کو سمجھتے، اس کے نتائج کا تخمینہ نکالتے، اور اس کی طرف ایک رویہ متعین کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ البتہ اتنی بات تو کہی جاسکتی ہے کہ اس بغاوت نے سماج میں سے سوفسطائیت اور سناہری کا خاتمہ کیا، نسلی قومی اور طبقاتی شعور کو سُرنگ لگائی، اخلاقی سختی، سماجی درشتی، اور تہذیبی کمرختگی کو دور کر کے لوچ لچک نرمی اور ملائمت پیدا کی۔ آج مغرب کے نستعلیق سے نستعلیق گھر میں چلے جائے، بڑے بال، بڑی قلمیں، رنگ برنگ لباس، بیٹل کا سنگیت، پاپ آرٹ اور پاپ کلچر اور زندگی کا غیر سوفسطائی بے تکلف اسلوب، کہیں کم تو کہیں زیادہ پیمانہ پر لیکن ہر طبقہ اور ہر سماجی سطح پر اس قدر عام اور مقبول ہو چکا ہے کہ اسے نوجوانوں کے ایک عجیب و غریب فی نو مینا کے طور پر دیکھا تک نہیں جاتا۔ اس میں شک نہیں کہ مغربی سماج ایک زبردست تہذیبی اور تمدنی بحران سے گزر رہا ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ اس بحران سے کس طرح باہر آئے گا اور جب باہر آئے گا تو اس کی صورت کیا ہوگی، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ ان قدروں کا بحران ہے جن پر ایک کام جو مادہ پرست استحصال اور سفاک تمدن کی تعمیر ہوئی تھی۔ اس تمدن کے خلاف بغاوت کے نتیجہ کے طور پر کم از کم اتنا تو ہوا کہ آدمی محسوس کرنے لگا کہ اس تمدن کے بجٹے ہوئے اسالیب سے باہر رہ کر بھی آدمی زندگی گزار سکتا ہے۔ زندگی محض سماج کے دئے ہوئے PRESTIGE SYMBOLS کو حاصل کرنے، ایک بڑے

مشین کے ادنیٰ پرزے کے طور پر جینے اور بے جان روایتوں اور رسوم کی پابندی کرنے کا نام تو نہیں۔ زندگی ایک حقیقت ہے، ایک تجربہ ہے، ایک واقعہ ہے۔ اور اسے دبی ہوئی گھٹن آلود فضاؤں میں سسک سسک کر بتانے سے تو بہتر ہے کہ آزاد کھلی فضاؤں کی طرف ایک زبردست قلابخ بھری جائے۔ سونو جوانوں نے قلابخ لگائی۔ کچھ دور فضاؤں میں پرکاش کی طرح تیرنے لگے، کچھ دھڑام سے زمین پر آگرے، لیکن کھلی فضاؤں کا تجربہ تھا فرحت ناک۔ اب زندگی کا جو بھی چلن ہوگا، جو بھی قرینہ بنے گا اس میں آزاد کھلی فضاؤں میں جینے کا تجربہ ایک اساسی قدر کی صورت ضرور موجود ہوگا۔ اتنی بات تو ہم دیکھ سکتے ہیں کہ آج کا نوجوان دولت شہرت، سماجی وقار اور اقتدار نام و نمود، اونچی ساکھ، لمبی ناک، بڑا مرتبہ، بڑا گھر، بینک بیلنس، قیمتی فرنیچر، قیمتی زیورات، قیمتی لباس، بڑے بڑے وارڈراب، نوادرات، اشیا اندوختی، اور وہ کمر توڑ تنگ و در جوان چیزوں کے حصول کے لیے کی جاتی ہیں، اسے حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے۔ آدمی چاہے بڑے بال اور لمبی داڑھی رکھ کر پتی بنے یا نہ بنے، لیکن اس کا اسلوب حیات پہلے کی نسبت زیادہ کشادہ، سادہ، اور آسودہ بن گیا ہے اور بڑی حد تک اس نے ان کشمکشوں سے نجات پالی ہے جو محض ایک سسطی اور کھوکھلی سماجی زندگی کے حصول کے لیے خود پر طاری کیے رہتا تھا۔ یہاں یہ بات خاطر نشان رہے کہ مغرب میں نوجوانوں کی اس بغاوت کو جس چیز نے ممکن بنایا ہے وہ صنعتی نظام کا لایا ہوا خوش حال سماج ہے۔ یہ بات طنزاً کہی جاتی ہے اور اس میں تھوڑی بہت صداقت بھی ہے کہ امریکہ میں غریب آدمی کی سی زندگی گزارنے کے لیے بھی لاکھوں روپے چاہئیں چھکلا بھڑکیلے لباس تو وہاں قدم قدم پر کوڑیوں کے مول بکتے ہیں، لیکن ملاخوں کی بسانہ مارتی جرسیوں کے لیے سپیوں کو زیادہ دام بھی چکانے پڑتے ہیں اور زیادہ زحمت بھی اٹھانی پڑتی ہے۔ پاپ کلچر کا پورا فینومینا مزدور طبقہ کے نوجوانوں کا لایا ہوا تھا اور مغرب کی نفسط سیاسی جماعتیں اس نئی تہذیبی صورت حال سے خوش نہیں تھیں۔ پاپ کلچر کا ہائی کلچر پر حملہ اور انڈر گراؤنڈ شاعری کا شاعری کے مسئلہ اصولوں اور معیاروں سے انحراف

ایسا نہیں تھا کہ مغرب کے ہائی کلچر کے رکھوالے اس سے خوش ہوتے۔ اس پورے دھاندلہ پن کے خلاف مغرب میں رد عمل بھی بہت شدید ہوا۔ لیکن نوجوانوں کی شوریدہ سر بغاوت بھلا کسی کے روکے رکھنے والی تھی۔ باڑھ پہرہ آئی ہوئی ندی بہت سا خس و خاشاک بہا لے گئی، کگارے کے درخت دھڑام سے گر گئے، جگہ جگہ پر شگاف پڑ گئے، اور محنت سے سینچے ہوئے کھیتوں میں گدلا پانی بھر گیا۔ پتہ نہیں زمین زرخیز ہوئی یا نہیں، لیکن یہ حقیقت ہے کہ مٹی کی ساخت بدل گئی ہے اور نئی زمین سے اب جو بھی کوئل پھوٹے گی اس کا رنگ و روغن مختلف ہوگا۔ مصوری، موسیقی، سنگ تراشی، اور فن تعمیر کی دنیاؤں میں ہم اس تبدیلی کو دیکھ سکتے ہیں۔ ڈراما شاعری اور ناول میں بھی نئی تبدیلیوں کو محسوس کر سکتے ہیں۔ ہمارے لیے مغرب کی زندگی میں پیدا ہونے والی ان تبدیلیوں کو سمجھنا ذرا مشکل ہے۔

مشکل اس لیے کہ ہمارے یہاں بھی تبدیلیاں آئیں لیکن الٹی ہو گئیں سب تبدیلیوں کا الاپ کرتے ہوئے۔ یہ اعتراض کہ ہماری جدیدیت مغرب سے آئی ہے بالکل بے بنیاد ہے۔ اگر مغرب سے آئی ہوتی تو اتنے برس زندہ نہ رہتی۔ آج چالیس سال ہونے آئے اس کا بڑھا پابدستور قائم ہے۔ مغرب میں تو رجحانات آن کی آن بدلتے ہیں یہ تو ہمارے ملک کا دستور ہے کہ ہم کسی چیز کو نہ فطری طور پر پیدا ہونے دیتے ہیں نہ فطری موت مرنے دیتے ہیں۔ ترقی پسندی کو دیکھئے۔ مجاوروں کی جھاڑ پھونک سے تو یہی لگتا ہے کہ صاحب کرامات کا فیض ابھی تک جاری ہے نہ کسی بانجھ نے افسانہ جنا، نہ کسی نقاد کا مضمون میٹرک پاس ہوا۔ نہ کسی شاعر کا قبض دور ہوا، لیکن فیض کا چشمہ جاری ہے۔ جدیدیت کو دیکھئے۔ اسقاط پر اسقاط ہو رہا ہے لیکن نقاد بوند ہیں کہ علامتی افسانہ اور علامتی نظم پیدا کرنا کمرہ ہی چھوڑیں گے۔ اس میں ادب کا قصور نہیں ہمارے معاشرے کی یہی صفت ہے کہ کسی بھی طور بدلتا ہی نہیں۔ ہر چیز عود کر آتی ہے اور ایک قدم آگے بڑھانے کے لیے چار قدم پیچھے جانا پڑتا ہے۔ اس مستانہ روش نے کیا گل کھلائے وہ ہم روزانہ دیکھتے ہیں۔ چھوٹ چھات ہو یا فرقہ پرستی جہیز سہیا کم سنی

کی شادی، تعلیم ہو یا غریبی، روزانہ مسائل حل ہوتے ہیں اور پھر وہیں کے وہیں ہر چیز رنگتی رہتی ہے، گویا وقت ہی ختم گیا ہے۔ انجماد ہی انجماد ہے۔ اور جمود کو توڑنے کے لیے اداں گارد کی ضرورت پڑتی ہے جو ہمارے یہاں بڑھا پلے کی اولاد کی مانند کمزور اور ناتواں پیدا ہوتا ہے ایک قدم آگے بڑھانے کے لیے چار قدم پیچھے چلتا ہے۔ افسانہ کو دیکھئے۔ علامت تک پہنچنے کے لیے ٹیگور، سجاد حیدر، یلدرم، خلیل جبران اور ادب لطیف کی باز آفرینی کی۔ معاشرتی تنقید کی افراط و تفریط کے بعد تنقید کا اگلا قدم بہیتی تنقید کی طرف تھا۔ چار قدم پیچھے چلی تو ضائع بدائع اور رعایت لفظی میں ابھی۔ زبان کی تنقید کے فرسودہ پیرائے کچھ نئے اضافوں کے ساتھ لوٹ کر آئے۔ طوطیانِ مکتب نعرہ طرازی بھول کر علم بیان کا درس دہرانے لگیں۔ تہذیبی اور بہیتی تنقید عنقا ہو گئی اور ہاتھ میں حروف و اصوات کے چکرانے والے چارٹ رہ گئے۔ پاکستان میں صنعتی دور کا ادب پیدا کرنے کے لیے اسلامی ادب کا نعرہ بلند ہوا۔ اب پورے آدمی کی شاعری کرنے کے لیے کم از کم آدھا مسلمان بنا ضروری ٹھہرا۔ غزل ناسخیت کی طرف مڑی تو نظم کی تلاش نو اسی بنی اور قدیم اساطیر اور قدیم سنتوں کا جا پ کرنے لگی۔

میں ترقی پسند نہیں ہوں اس لیے رجعت پسندی کا طعنہ نہیں دوں۔ میں جانتا ہوں کہ ادب میں روایت کی طرف مراجعت اور قدیم کی باز یافت کا سلسلہ چلتا ہی رہتا ہے۔ جب IMPASSE پیدا ہو جائے تو یوٹرن C U - TURN

بھی لینا پڑتا ہے۔ لیکن ہمارے لیے تو یہ U - TURN گریز کا بہانہ بنا۔ جدید دور سے آنا سامنا ہی ختم ہو گیا۔ جدید ادب میں ادیب کے اعباب کا تو پتہ چلتا ہے احساس کی خبر نہیں ملتی۔ کیا جدید ادب کو پڑھ کر ہم جدید فنکار کے یہاں کسی جدید حسیت کا سراغ لگا سکتے ہیں؟ فیشن پرستی عام ہو تو ویسے بھی احساس اپنی قدر کھودیتا ہے شاید اسی سبب سے تنقید حسیت کی بات نہیں کرتی اور اصوات کی خرافات میں پناہیں تراشتی رہتی ہے۔

نتائج ہمارے سامنے ہیں۔ ڈرامے کا نام و نشان نہیں۔ ناول مرچکا ہے اور افسانہ صرف عذاب پہنچانے کے لیے زندہ ہے۔ البتہ جدیدیت کی ایک بڑی عطا ہے، انشائیہ۔

وہ بھی نہ ہوتا تو آپ ہی کہئے ادب کے عطائی کہاں جاتے۔

تو بات دراصل یہ ہے کہ ہمارے یہاں جدیدیت کی تعمیر ہی میں اک صورت خرابی کی تھی۔ جدیدیت زندگی کی پارینہ اقدار کے خلاف سرکش نوجوانوں کی بغاوت نہیں تھی بلکہ مرتی ہوئی ترقی پسندی کے خلاف تھکی ہوئی ترقی پسندی کا انحراف تھا۔ تھکا ہوا آدمی تخلیق کی چلچلاتی دھوپ میں پا برہنہ سفر کا خطرہ نہیں مول لیتا بلکہ شجر سایہ دار کی پناہ میں تلاش کرتا ہے۔ علامات، اسالیب، اساطیر اور حکایات کی چھاؤں تلے محض اپنی تھکن اتارنا چاہتا ہے اس نے خود کو اور دوسروں کو فریب تو یہی دیا کہ اسے نئے اسالیب اظہار کی تلاش ہے، لیکن نئے تخلیقی احساس کی عدم موجودگی میں اظہار کے نئے پیرایوں کی لگن ایک ایسی ہیئت پرستی میں انجام پذیر ہوتی ہے جو اپنا انتقام خود فنکار سے لیتی ہے۔ وہ شعلہ مستعجل بنے بغیر ہی راکھ کا ڈھیر ہو جاتا ہے۔ شریاؤں میں جب شرر بار لہو برق اب بن جائے تو مشاطگی، خساروں کی سرخی کب تک برقرار رکھے گی۔

اور جدیدیت اپنے آغاز ہی سے اس نئے احساس سے محروم تھی۔ اسی لیے وہ ترقی پسندی کی توسیع بھی قرار دی گئی اور ریڈیکلزم سے منتہی بھی کی گئی۔ وہ آدرشوں کی شکست کی نوہ گری رہی اور شکست خوردہ آدرشوں کے بغیر جینے کا حوصلہ بھی پیدا نہ کر سکی۔ وہ مٹی ہوئی تہذیب کی ماتم گسار تھی لیکن تہذیب کے انحطاط سے آنکھیں چار نہ کر سکی، اسی لیے انحطاط سے باہر نکلنے کی اس کے یہاں کوئی جدوجہد نہیں۔ وہ نوستالجیا میں جیتی ہے اور نوستالجیا حال کی مسمار قدروں کو ماضی کا حسن عطا کرتا ہے جو پُر فریب ہوتا ہے۔ اس طرح جدیدیت حال کی سچائی سے گریز اور ماضی کے جھوٹ میں پناہ گزینی کا بہانہ بنتی ہے۔ وہ حقیقت نگاری سے بیزار ماضی کی خوشگوار یادوں اور اساطیری فضاؤں سے شعریت اور نغمگی پیدا کرنا چاہتی ہے اور اس طرح اس شعریت اور نغمگی سے محروم رہتی ہے جو بادلیر اور ایلینٹ، سلویا پلاٹھ اور رابرٹ لاویل کی طرح بد صورت جدید منظر نامہ کو ایک ایسی فنکارانہ شکل عطا کرتا ہے

جو ایک نئی غنائیت کی حامل ہے اور اتنی ہی اثر انگیز جتنی کہ فطرت پرست رومانوں کی غنائیت تھی۔ جدیدیت مغرب میں کش مکش تھی ایک رومانی بلکہ مذہبی احساس کو مادہ پرست تمدن میں زندہ رکھنے کی۔ وہ مخالف رومانیت ہونے کے باوجود رومانیت سے دامن نہیں بچا سکی۔ وہ حقیقت نگاری کا اگلا قدم تھا جو علامت نگاری کے دائرے میں پڑتا تھا اور اس دائرے میں رومانیت کی موضوعیت اور حقیقت نگاری کی معروضیت شخصی اور غیر شخصی آرٹ کی سرحدیں مل جاتی تھیں۔ اساطیر سے یہاں دل چسپی کلاسیکی آرٹ کی مانند تریبئی اور آرائشی نہیں تھی بلکہ رومانی آرٹ کی مانند شخصی، تخیلی اور جذباتی تھی۔ لیکن جدید ہونے کے ناطے اس کی پیش کش میں رومانی فضا آفرینی اور کیف آفرینی کی بجائے حقیقت نگاری کی معروضیت تھی جو جذبات کے کفایت شعارانہ بلکہ طنزیہ اور استہزائیہ استعمال کی تعلیم پر مبنی تھی۔ تخلیق کے یہی باہم برسرِ پیکار رویے مغربی جدیدیت کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس عذاب میں جینا چھٹ بھٹیوں کا کام نہیں۔ تخلیق کے شاہین کی منقارہ فنکار کے جگر میں پیوست ہوتی ہے اور وہ اس کا پورا خون پی جاتا ہے فنکاری وہاں ہمہ وقتی سرگرمی ہے اور آرٹ اور تہذیب کے مسائل سے فنکاروں کی وابستگی ان کا وسیع مطالعہ، انہیں تخیل اور تخلیق کی دنیا کا جس معنی میں باشندہ بناتا ہے وہ تو ہم سمجھ بھی نہیں سکتے کہ کاتا اور لے دوڑی ہمارا شعار ہے اور رسالوں کے صفحات پر پیدا ہونا اور مرجانا ہماری غایت فنکاری۔

ہمارا نوستالجیا تاریخ کے صحیح شعور کی راہ میں مانع رہا اور ہماری تہذیبی اقدار کے انحطاط کو حقیقت پسندانہ نظر سے دیکھنے نہیں دیا۔ ہماری رومانیت کا پورا زور نوستالجیا پر ختم ہو گیا اور رومانی احساس کو اس کی مذہبی آرزو مندی سمیت دورِ جدید میں زندہ رکھنے کی کش مکش کو ہم نے محض یاد ماضی اور ماضی کی باز آفرینی کے سہل رویوں میں گم کر دیا۔ مخالف غنائی رویہ نے ہم سے محض کھر دری شاعری کرائی اور مخالف دانشورانہ رویہ نے ایسی اسطور پرستی کو جنم دیا جو دانشوری سے بلند اٹھنے کی بجائے عقیدت مندی کی سادہ لوحی کی طرف گریز تھا۔ جدید ادب میں رومانیت کی توانائی نہیں کیونکہ وہ تخیل

کی بجائے اس کی اسفل کارگزاری فناسی سے کام لیتی ہے جو ہمارے جدید افسانوں کی سب سے ہلک بیماری ہے۔ فناسی عموماً تمثیل کو جنم دیتی ہے مثلاً آرویل کی ANIMAL FARM جب کہ تخیل کی جولانگاہ علامت نگاری ہے مثلاً کافکا کا ناول CASTEL تمثیل سطحی ہوتی ہے کیونکہ مشابہت اور معنویت دونوں سطح ہی پر بے نقاب ہوتے ہیں جب کہ علامت نگاری ہوتی ہے کیونکہ مشابہت مبہم اور معنویت تنہا دار ہوتی ہے۔ علامت نگاری حقیقت نگاری کی نفی نہیں جیسا کہ کافکا اور جابیس کے افسانوں سے ظاہر ہے کہ جزر و سببان اور حقیقت پسندانہ تفصیلات کے ذریعہ ہی وہ ایک ایسی حقیقت تخلیق کرتے ہیں جو حقیقت کی سطح پر خیالی معلوم نہیں ہوتی لیکن اس کی تمام تر معنویت حقیقت میں نہیں بلکہ اس کے خیالی ہونے یعنی حقیقی کی بجائے علامتی ہونے میں پنہاں ہوتی ہے۔ اسی معنی میں علامت نگاری حقیقت نگاری کے طریقہ کار کی ضد نہیں لیکن فناسی کے طریقہ کار کا بطلان ہے۔ مغرب میں جب یہ محسوس ہونے لگا کہ حقیقت نگاری کی معروضیت کا تقاضا یہ ہے کہ فنکار کی آواز فن پارے میں سنائی نہ دے تو فنکار جو اپنے شخصی جذباتی تجربات کا اظہار چاہتا تھا اس سے شدید گھٹن محسوس کرنے لگا۔ جذبات کا براہ راست اظہار جو خطابت اور جذباتیت دونوں کو راہ دیتا تھا یا خیالات کی خشک شاعری کو وادتا تھا اس سے فن آگے بڑھ چکا تھا۔ چنانچہ فنکار نے علامت نگاری سے کام لیا جس میں شخصی تصورات اور تجربات کو علامات کی معروضیت میں مبدل کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً ایٹس نے اپنی نظم باز نطین کی طرف سفر میں آرٹ کی دنیا میں جینے کی اور آرٹ کے ذریعہ ابدیت پلنے کی اپنی آرزو مندی کو چند علامات کے ذریعہ ظاہر کیا ہے۔ اس نظم اور اس معنی میں ہر علامتی نظم کا کلاسیکی نظم و ضبط، شفاف ابجری کا نکھار، اس حقیقت پسندانہ معروضیت کا آئینہ ہے جو جذباتیت، رومانی لہجے پن اور خیالات اور بیانات کی شاعری کو محفوظ فاصلہ پر رکھتی ہے۔

جدیدیت میں ایسی علامت نگاری کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ اخلاقی حکایت لکھی

جاتی ہے، آسیبی افسانہ لکھا جاتا ہے، خوں فوارہ دردوں سے بھرے شہر کی فناسی لکھی جاتی ہے، گدھوں، چھپکلیوں، پاستخانہ سے بھرے تغاروں اور پیپ سے بھرے سکوروں کی تفصیلات بیان کی جاتی ہیں اور کہا جاتا ہے کہ یہ سب کچھ علامتی ہے۔ رومانیت فناسی میں اور حقیقت نگاری غلاظت میں گم ہو گئی ہے۔ یہ کوئی فنی اور تخلیقی رویہ نہیں یہ ادب اور آرٹ ہے ہی نہیں، محض بربریت ہے۔ اور اس ادب کے علامتی ہونے کا نقادوں کا پھیلا یا ہوا التباس تنقید کا سب سے بڑا جھوٹ ہے۔

اور یہ جھوٹ اس لیے بولا جا رہا ہے کہ جدیدیت اب اسٹیشنمنٹ میں بدل گئی ہے۔ جدید نقادوں کو خراب ہی سہی لیکن نام نہاد علامتی افسانہ نگاروں اور شاعروں کی ضرورت ہے کہ ادب میں اپنی تنقیدی شناخت کی تعمیر انھوں نے استعاراتی اسلوب اور علامت نگاری کی جمالیات پر قائم کی ہے جسے وہ ترقی پسند ادب کے صحافتی دستاویزی، ہنگامی اور پروپیگنڈا لٹریچر کا رد عمل سمجھتے ہیں۔ ٹھیک ہے۔ لیکن مغرب میں پروپیگنڈا لٹریچر کو ختم کرنے کے لیے علامت نگاری کا جھنڈا بلند نہیں کیا گیا، وہاں تو روس اور جرمنی کے قرار کے ساتھ ہی پروپیگنڈا لٹریچر کی بوطیقا بتانے کی طرح بیٹھ گئی۔ اور خاطر نشان رہے کہ فرانس میں سمبالسٹ تحریک انیسویں صدی کی آخری دہائیوں کی پیداوار تھی اور پروپیگنڈا لٹریچر اور پروتاری ادب، ۱۹۳۰ء کی نسل کا شافشانہ پوسٹ ماڈرنسٹ اواں گارد کا انخلاف مقصدی اور تبلیغی ادب کے خلاف نہیں تھا جیسا کہ پچھلے صفحات میں میرے سرسری جائزے سے ظاہر ہے کیونکہ مغرب میں رجحانات جب تخلیقی طور پر زندہ نہیں رہتے تو اپنی فطری موت مر جاتے ہیں اور ہماری طرح چراغی اور چڑھاؤں کا کام نہیں دیتے۔ پوسٹ ماڈرنزم کے تو سروکار ہی کچھ دوسرے تھے، اس لیے محض سمبالسٹ شعریات کی روشنی میں اسے جانچا نہیں جاسکتا۔ دراصل ایٹس اور ایلیٹ کی علامتی شاعری کے بعد نوجوان نسل کے لیے اس میدان میں کرنے کے لیے رہ ہی کیا گیا تھا۔ اگر پوسٹ ماڈرنزم کا

BREAK - THROUGH

سمبالزم ہی ہوتا تو وہ تو پرانی یعنی ایلیٹ پاؤنڈ ایٹس کی جدیدیت ہی کی توسیع قرار

پاتی۔ ظاہر ہے اس کے انحرافات کے بے شمار نقاط تھے اور اس کے سفر کی سمت بھی ایک نہیں بلکہ مختلف تھیں کیونکہ سنگھ بنانے اور سمت کاشی کی طرف چلنے کی روایت ان کی نہیں ہماری ہے۔ اسی لیے وہاں رجحانات اسٹبلشمنٹ میں نہیں بدلتے یہ پیدا ہو کر ختم ہو جاتے ہیں اور اپنی یادگار چند شہابِ ثاقب، چند تابندہ ستارے، چند نادر تخلیقات اور چند ازکار رفتہ تنقیدی مباحث کے طور پر چھوڑ جاتے ہیں۔ یہاں تو سنگھ پینتھ میں، پینتھ مٹھ میں، اور مٹھ مندر میں بدل جاتا ہے جس کا ادنیٰ پجاری اور بڑا مہنت مندر کے شناختی کارڈ کے بل بوتہ پر ادب کا سفر کرتا رہتا ہے اور کسی کی مجال نہیں کہ نئے سٹیشن پر اس سے نیا ٹکٹ مانگے۔ یہ کہتے کہ جناب! اب یہاں سے سفر کرنے کیلئے آپ کو تھوڑا بہت سمبالزم کا بھی مطالعہ کرنا ہو گا۔ جواب ملے گا نہیں ہمارے لیے مارکسزم کافی ہے۔ جدید یوں سے کہئے۔ حضور یہ ٹالسٹائی اور ڈکنس کی بستی ہے۔ جواب ملے گا۔ ٹھیک ہے۔ آخر وہ بھی منہ میں زبان نہ رکھتے ہیں ہم تو یہی دیکھتے آئے ہیں کہ نر خرے سے کون سے حروف کی کون سی آوازیں کیسی نکلتی ہیں۔ سفر میں زیادہ لگج سے ہمیں ویسے بھی گھبراہٹ ہوتی ہے۔“

چلے ٹھیک ہے، ہم یہ کہ کر ہی قدرے مطمئن ہو سکتے ہیں کہ ایلپیٹ پاؤنڈ کی جدیدیت ہی ہمارے یہاں سمبالزم کی صورت پر وپیگنڈا لٹریچر کا تریاق بنی، اور اچھا ہوا ہم پوسٹ ماڈرنزم کی دھماچو کڑیوں سے محفوظ رہے۔ لیکن یہ خیال ہی بنیادی طور پر غلط ہے کہ پروپیگنڈا لٹریچر کا تریاق سمبالزم ہے۔ فیض صاحب تو زندگی بھر غزل کی علامات میں پروپیگنڈا رویہ کو راہ دیتے رہے۔ سریندر پزکاش کے افسانوں میں صحافتی موضوعات کو صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ ان کے برعکس پروپیگنڈا اور صحافتی موضوعات کا حتمی بطلان بیدی اور منٹو میں ملتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں انسان زندگی، عورت اور مرد کے رشتہ کا، تصویر ہی ترقی پسند آئیڈیولوجی کے پیدا کردہ کلی شی تصورات سے صریحاً مختلف ہے۔ وہ لبرل انقلابی اور مذہبی فکر سے بلند ہو کر انسان اور زندگی کا ایک ایسا تصور تشکیل کرنے میں کامیاب ہوئے جو تشدد، شر،

اور غیر انصافی کے پس منظر میں انسان پر اعتماد بحال کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان کے افسانے صحافتی، دستاویزی اور تبلیغی ہیں۔ سریندر پرکاش اور انور سجاد کے افسانوں میں صحافتی موضوعات، اور میلاناتی عناصر کی کمی نہیں۔ دراصل پروپیگنڈا لٹریچر کا جواب اس بات میں پنہاں ہے کہ فنکار کی دل چسپی انسان میں کس نوع کی ہے۔ اس کا زندگی کا تصور کیا ہے اور انسانی فطرت کا مطالعہ کتنا گہرا ہے۔ چونکہ پروپیگنڈا لٹریچر انسان کا ایک سمتی تصور رکھتا ہے، انسان اس کے لیے غایت نہیں بلکہ ایک ذریعہ ہے، اس لیے پروپیگنڈا لٹریچر سطحی، تلقینی، ہیجانی اور ہنگامی ہوتا ہے۔ وہ حقیقت نگاری کے طریقہ کار کو مسخ کرتا ہے کیونکہ حقیقت کو اپنے مقاصد کے لیے توڑتا مروڑتا ہے کہ اسے ایک آئیڈیولوجیکل فریم میں فٹ کیا جاسکے۔ اس کا جواب حقیقت نگاری کے طریقہ کار کو ترک کرنے میں نہیں بلکہ اس کا صحیح فنکارانہ استعمال کرنے میں ہے۔ خاطر نشان رہے کہ فکشن کی روایت حقیقت نگاری ہی کی روایت ہے جو علامت نگاری کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے، لیکن اس کے لیے جگہ خالی نہیں کرتی۔

نئی نسل جب ایک طریقہ کار کے خلاف انحراف کرتی ہے تو وہ ختم نہیں ہو جاتا مثلاً تجرباتی ناولوں کے باوجود مغرب میں بالزاک اور ڈکنس کی روایت زندہ ہے اور فکشن کے حقیقت پسندانہ طریقہ کار اور رسمیہ اور مائوس بیانیہ میں ایک سے ایک دل چسپ اور تازہ کار ناول آئے دن منہ شہود پر آتے رہتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ مغرب میں ناول، ڈراما اور فلم آج کے زمانہ میں سب سے زیادہ مقبول اور تخلیقی فن ہیں اور اسی لیے جہاں وہ اپنی مستحکم روایت کو برقرار رکھے ہوئے ہیں وہیں ان میں غیر معمولی تجربات بھی ہوئے ہیں۔ ہمارے یہاں ناول ڈراما اور فلم تینوں عنقا ہیں اور اگر ہیں بھی تو اس قدر اسفل کہ آرٹ تو کیا تفریح کی سطح پر بھی ان کے متعلق کوئی معنی خیز گفتگو ممکن نہیں۔ چنانچہ علامتی افسانہ کے جنم لیتے ہی ہمارے یہاں حقیقت پسندانہ نے دم توڑ دیا۔ ہمارے یہاں حقیقت نگاری کی روایت

کمزور نہیں تھی۔ پریم چند کے بعد اسے منٹو اور بیدی نے مستحکم بنیادوں پر چھوڑا تھا۔
 ایک معنی میں توقرة العین حیدر اور انتظار حسین اسی روایت کے پروردہ تھے اور اسی
 سبب سے ان کے اسلوبیاتی اور ہنسی تجربات اتنے اٹکل اور بے بنیاد معلوم نہیں
 ہوتے کیونکہ اسطوری، حکایتی اور داستانی کہانی میں بھی حقیقت نگاری کے
 بنیادی اصول MIMESIS یا نقل کی ان کے یہاں برابر کارفرمائی ملتی ہے۔
 ویسے بھی علامتی افسانہ مغرب میں افسانہ کی کوئی ایسی قسم نہیں تھا کہ اسے الگ سے افسانہ
 کی ایک نئی قسم کے طور پر دیکھا جائے۔ دراصل ہر تخلیقی طریقہ کار میں مختلف عناصر
 بہ یک وقت کارفرما ہوتے ہیں۔ کبھی ایک عنصر طاقتور بنتا ہے تو کبھی دوسرا۔ مغربی
 فکشن کی تاریخ پر نظر کریں تو زندگی کی نقل کے اصول پر فکشن نے جس طریقہ کار کو
 اپنایا اس میں خارجی اشیاء کی تصویر کشی کے سبب جزئیات نگاری بھی آئی فطرت کے
 پس منظر کے سبب شعریت اور غنائیت بھی کرداروں کی نفسیات کے سبب دروں
 بینی اور جذبات نگاری بھی، فضا بندی کے سبب حس پیکر تراشی بھی اور پیچیدہ
 جذباتی، نفسیاتی اور رومانی صورت حال جسے براہ راست حقیقت پسندانہ بیانہ اپنی گرفت
 میں لینے سے قاصر تھا، اس کے بیان کے لیے علامتی طریقہ کار بھی اپنایا گیا۔ یہ سب عناصر
 فکشن میں ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ لیکن حالات کے دباؤ کے تحت کبھی ایک عنصر دوسرے
 عناصر پر غلبہ پالیتا۔ مثلاً متوسط طبقہ کی بجائے محنت کش طبقہ کی ترجمانی میں، یا گاؤں کی
 بجائے شہروں کی تصویر کشی میں حقیقت نگاری شعریت اور غنائیت کی بجائے بد صورت حقائق
 کے سفاک بیان کو راہ دیتی۔ یا مثلاً جیسا جانیس کے وہاں ہوا کہ پورے معاشرے کے
 انحطاط کے احساس کے بیان کے لیے اس نے ایسے افسانے لکھے جو بظاہر تو حقیقت
 پسندانہ ہیں لیکن بہ باطن انحطاط کی علامات ہیں فن کی اسلوبی روایت جب طاقتور
 ہوتی ہے جیسا کہ مغرب میں فکشن کی حقیقت پسندانہ روایت طاقتور ہی ہے تو کسی
 ایک عنصر کے طاقتور بننے سے پوری روایت کو کوئی نقصان نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے
 کہ مغربی تنقید نے اس بات کا خیال رکھا کہ کسی ایک فنکار کی اسلوبی خصوصیات کو پورے

ایک رجحان کے جمالیاتی رویہ کے طور پر نہ دیکھے۔ فنکار کے اجتہادات کو انفرادی صلاحیت کی روشنی میں پرکھ کر یہ دیکھنا کہ ان اجتہادات سے تخلیق کے کون سے امکانات پیدا ہوتے ہیں اور روایت کے لیے کون سے چیلنج کھڑے ہوتے ہیں مغربی تنقید کا اصول رہا ہے۔ اسی سبب سے مغرب میں اداں گارد کی تنقید اور ان کے بلند بانگ دعوؤں کی جرح ممکن ہوئی ہے جس کا ہمارے یہاں فقدان ہے کیونکہ ایک فنکار کے انفرادی اسلوب کو ایک رجحان کی شکل دینا اور فیشن پرستی کے دروازے کھولنا ہمارا دیرینہ شعار ہے۔

ہمارے یہاں صورتِ حال مضحکہ خیز ہی نہیں بلکہ تشویش ناک ہے۔ مضحکہ خیز تو اس لیے ہے کہ جدیدیت نے ناکارہ لکھنے والوں کا جو جم غفیر پیدا کیا اس نے جدیدیت پر تنقید کے امکانات ہی ختم کر دیے۔ ان کے حوالے سے ادب اور آرٹ اور دورِ جدید میں تخلیقی اور جمالیاتی رویوں کی گفتگو ہی ممکن نہیں رہی۔ شاعری میں تو خیر روایت نے بہت سوں کو سنبھالا لیکن افسانہ کا تو بننا دھار ہو گیا۔ یہ لوگ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہی نہیں تھے، اس معنی میں افسانہ نگار بھی نہیں تھے جس معنی میں مثلاً عورتوں کے رسالوں کی خواتین افسانہ نگار ہوتی ہیں یا مقبول عام ناول لکھنے والے ناول نگار ہوتے ہیں یا لفظوں کی الٹ پھیر کرنے والا غزل گو ”زبان“ کا شاعر ہوتا ہے، یا طبع موزوں کے ذریعہ تک بندی کرنے والا مشاعرہ باز شاعر کہلاتا ہے۔ ان میں اتنی بھی صلاحیت نہیں تھی کہ ظفر ادیب کی طرح ”فرار“ جیسی کوئی ناول ہی لکھ دیں جس کے متعلق اتنا تو کہا جاسکے کہ صحافی کی کوکھ سے ناول نگار کا پیدا ہونا لگ بھگ ناممکن ہے پھر وہ چاہے اتنا ذہین اور طرار کیوں نہ ہو، اور آرٹ اور صحافت کا یہی فرق ظفر ادیب کو قرۃ العین حیدر کی ریس کے باوجود مس حیدر کے قبیلہ کا آدمی نہیں بناتا جب کہ قاضی عبدالستار کو بناتا ہے گو ان کے یہاں سیلیو کی مشابہت کے باوجود مس حیدر کی ریس نہیں۔

غرض یہ کہ نئے افسانہ نگاروں کے متعلق یہ فیصلہ کرنا بھی دشوار ہو جاتا ہے کہ

آرٹ کے مرکز سے دور ادب نے جو عذاب کے طبقات بنائے ہیں ان میں صحافتی ادب، پروپیگنڈا ادب، کمرشیل ادب، تفریحی ادب، تک بندوں، مت شاعروں اور کئدہ ناتراش کا غیر تخیلی ادب کے کون سے طبقہ میں انھیں رکھا جائے۔ یہ مضحکہ خیز صورت حال تشویشناک اس وقت بنی جب ان افسانہ نگاروں کے پیدا ہوتے ہیں اردو میں ایک طرف تو افسانہ کی حقیقت پسند روایت نے دم توڑ دیا اور دوسری طرف اس غول بیا باں کو وہ نقاد مل گئے جنھوں نے ان کی خرافات کو آرٹ ثابت کرنے کے لیے اردو کی حقیقت پسند روایت کو گردن زدنی قرار دیا۔ اس واقعہ کو محض ایک ادبی واقعہ نہیں سمجھنا چاہئے بلکہ اس کے پیچھے ایک بڑی تہذیبی ٹریجڈی رہی ہوئی ہے۔

میں یہ کہہ چکا ہوں کہ پریم چند سے لے کر بیدی اور منٹو تک کی حقیقت پسند افسانہ کی روایت، باوجود اس کے کہ وہ ایک مختصر زمانی عرصہ پر پھیلی ہوئی تھی، اور اسے ناول نگاری کی پشت پناہی بھی حاصل نہیں تھی، ایک مستحکم، توانا اور قابل فخر روایت تھی پروپیگنڈا اور صحافتی لٹریچر کی تحریفات اس روایت کو کمزور کرنے میں کامیاب نہیں ہوئیں کیونکہ بیدی اور منٹو ان تحریفات کا شکار ہوئے بغیر، اور انھیں نظر انداز کر کے، اس روایت کو صاف بچلے گئے۔ گویا پروپیگنڈا لٹریچر کا تریاق اس روایت کے باہر نہیں بلکہ اس کے اندر ہی تھا۔ یہ بھی یاد رہے کہ طاقتور پیش رو فنکاروں کے رنگ سخن کے دیاؤ سے بچ نکلنے کے لیے نئی نسل ان فنکاروں کے قائم کردہ فکری اسالیب اور فنی پیرایوں سے یعنی فن کے CONVENTIONS سے انحراف کرتی ہے، اس روایت سے نہیں جس کی پیداوار خود بڑے فنکار ہوتے ہیں۔ مثلاً کرشن چندر، عصمت بیدی اور منٹو نے پریم چند کی آدرش وادی حقیقت نگاری سے انحراف کیا اور ایک نئی حقیقت نگاری کی بنیاد رکھی۔ بظاہر تو یہی نظر آتا ہے کہ مغرب میں نئی ناول اور تجرباتی فکشن کی بغاوت پوری حقیقت نگاری کی روایت کے خلاف تھی، لیکن غور سے دیکھیں تو راب گریئے کے فرینچر ناول حقیقت نگاری کو اس کی ٹھوس ترین اور خشک ترین اقلیدسی سطح پر لے جانے کی کوشش ہے، اور پنچون کے ہاں حقیقت پسند بیانہ کی بنیاد پر ہی بدست تخیل کی

اڑانوں کے مزے لوٹے گئے ہیں۔ پنچون کا طویل استعارہ زندہ میہ تشبیہ کی کلاسیکی چوکائی کا حامل ہوتا ہے۔ اسی لیے مغرب میں نہ ناول مرا ہے نہ افسانہ، گوان کی موت کا رذرانہ اعلان ہوتا ہے۔ وہ زندہ ہے تو حقیقت نگاری کی روایت کے سبب نہ سہی، اس کے باوجود ہی سہی، لیکن اسی روایت کے مختلف عناصر کو حاوی تخلیقی رویہ کا روپ دینے اور نئے تجربات کے ذریعہ ان میں نئے امکانات تلاش کرنے کی وجہ سے۔ اسی سبب سے مغرب میں نئے فکشن کا سفر علامت نگاری کی طرف نہیں ہے بلکہ بے شمار نئی جہات کی طرف اس نے اپنی کشتیوں کا رخ موڑا ہے۔

ہمارے یہاں یہ صورت حال نہیں۔ حقیقت یہ کہ افسانہ ختم ہو گیا۔ نہ وہ اپنے اندرونی انحطاط کی وجہ سے ختم ہوا نہ علامتی افسانہ نگاروں نے اسے ختم کیا، کیونکہ علامتی افسانہ تو ہمارے یہاں پیدا ہی نہیں ہوا اور بالفرض اگر ادھر ادھر کہیں نظر آتا ہے تو اس ہڈیوں کے ڈھانچ میں اتنی طاقت نہیں کہ وہ ایک روایت کو ختم کرے اور اپنی نسل کو چلائے۔ رہا انتظار حسین کا وہ ماملہ تو وہ جانتے سے بڑے مجتہد تو نہیں۔ پولیسر نے بتایا کہ ناول کون سی انتہاؤں کو چھو سکتا ہے۔ یہی انتہاؤں کی موت بھی ثابت ہوتی۔ اس نے تخلیق کے نئے امکانات تلاش کیے ہیں ناول کی گردن بھی مار دی لیکن اس سے ناول نگاری کا دھارا رکا نہیں۔ پولیسر ایک عظیم الشان جہانہ کی مانند سمندر میں ڈوبا ہوا ہے اور نئے فنکار اپنی شخصی منی کشتیوں میں سوار اس کی سیاحت کو جاتے ہیں، عرصہ پر گھومتے ہیں، کونے کونے میں جھانکتے ہیں اور کبھی حیران ہوتے ہیں اور کبھی پریشان اور بالآخر تخلیق کا کوئی کمر اس میں سے لے کر اپنی کشتیوں میں سوار نئے آفاق کی سمت نکل جاتے ہیں۔ پولیسر نے بھی ناول نگاری کو ختم نہیں کیا۔

جس المیہ کی گردن میں اشارہ کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں ناول نگار اور افسانہ نگار پیدا نہیں ہو رہے۔ تجربہ کی اور علامتی یا نئے افسانہ کو آپ چاہے اتنی تناویلات کے ذریعہ افسانہ ثابت کرے اس میں تجرباتی افسانہ کی بھی دل چسپی نہیں۔ اس کا سبب صرف ادب میں قدامت کا شعلہ نہیں ہے بلکہ یہ کہ لکھنے والوں نے گردن

کی زندگی سے اپنا تخلیقی رشتہ گنوار یا ہے۔ یا اگر دو پیش کی زندگی اتنی بے معنی ہو چکی ہے کہ اسے ادب کے لیے کارآمد نہیں بنایا جاسکتا۔ یہ بات تو ہم جانتے ہیں کہ قوموں کے زوال کے زمانہ میں بھی ادب تو پیدا ہوتا ہی رہتا ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ خارج کی زندگی جب فنکاری کے کام کی نہیں رہتی تو فنکار اپنی ذات میں سمٹ جاتا ہے۔ لیکن یہ ذات اتنی طاقتور ہوتی ہے، احساس کی آغ اتنی شدید ہوتی ہے، تخیل اس قدر بلند پرواز ہوتا ہے کہ وہ فرد کے اندرونی محرکات کے بل بوتہ پر فن کا نگار خانہ تعمیر کرتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ غیروں نے اور ہم نے اردو زبان کے ساتھ جو سلوک کیا اس کے پھل اب ہمیں مل رہے ہوں کہ زبان نے ادیب پیدا کرنا بند کر دئے ہوں۔ ادب کی تاریخ میں ایسے بھی ادوار آتے ہیں جب بڑا ادیب پیدا نہیں ہوتا۔ اچھا ادب بھی پیدا نہیں ہوتا۔ لیکن اس کی جگہ خراب ادب نہیں لیتا۔ جو کچھ معمولی پیمانہ پر ہوتا ہے وہ ادب ہی ہوتا ہے۔ اچھی ناولیں نہیں لکھی جاتیں تو ان کی جگہ بسٹ سیریز اور تفریحی ناول نہیں لیتے۔ اس کی جگہ ادبی ناول ہی لیتے ہیں پھر چاہے وہ اچھے اور کامیاب نہ ہوں۔ ادبی تاریخ ناکام ادبی ناولوں کا شمار رکھتی ہے لیکن کامیاب تفریحی ناولوں کا نہیں رکھتی۔ کمرش چندر کے بہت سے افسانے ناکام ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ آئندہ وہ پڑھے نہیں جائیں گے یا تنقید ان کا ذکر نہیں کرے۔ ممکن ہے کسی نہ کسی عنصر میں۔ مثلاً زبان یا طنز یا مزاح یا مناظر فطرت میں دل چسپی کی خاطر وہ پڑھے جائیں اور تنقید ان کا ذکر بھی کرے کی اگر ان ناکام افسانوں کے ذریعہ کمرش چندر کی فکر، فن اور احساس کی تفہیم میں وہ کسی پہلو سے کارآمد ثابت ہوتے ہوں۔ مغرب میں دوئم درجہ کے ناولوں کی بھی ایک توانا روایت ملتی ہے۔ ہمارے یہاں اول درجہ کے ناولوں کی بھی کوئی روایت نہیں، چند چوڑیاں ہیں جو باہم مل کر کوئی سلسلہ رکھ نہیں سکتیں۔ دوئم درجہ کی روایت میں بھی عموماً وہ ناول شامل نہیں ہوتے جنہیں ادبی تاریخ بھی فراموش کر چکی ہے۔ ایسے ناولوں کا ذکر ان خصوصی مطالعوں میں ملتا ہے جو کسی خاص مقصد کے تحت ایک دہائی یا ایک خاص قسم کے ادب کا جنرل یا تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ ہم ان ناولوں کو آج نہیں پڑھتے تو اس

کا سبب یہ نہیں کہ ان میں تخلیقی جوہر کی کمی تھی۔ بلکہ اس وجہ سے کہ اب مسائل بدل گئے۔ زاویہ ہائے نظر بدل گئے، فن کی تکنک طریقے اور پیرائے بدل گئے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان ناول نگاروں کے پاس ناول نگاری کی سوچ بوجھ نہیں تھی، زبان پر قدرت نہیں تھی، فلکشن کے بیانیہ کے تقاضوں سے واقفیت نہیں تھی، کردار نگاری، مکالمہ نویسی اور جنرئیات نگاری کے گرو سے آگاہ نہیں تھے۔

دافر پیمانہ پر نہ سہی لیکن فلکشن کی فنکاری کے ان عناصر سے وہ باخبر تھے اسی لیے ان کی ناولیں ان کے زمانہ میں خوب مقبول ہوئیں لیکن اب ان ناول نگاروں کے نام ادبی تاریخوں میں بھی نہیں ملتے۔ کیونکہ مثلاً عورتوں کے مسائل پر لکھے گئے ناول از کار رفتہ ہو گئے کیونکہ مسائل کی نوعیت بدل گئی۔ مذہبی مناقشات کے متعلق آج کا لبرل اور سیکولر زمانہ اس انداز میں نہیں سوچتا جو آکسفورڈ تحریک کے زمانہ میں عقائد کی بحث کے تحت پیدا ہوئے تھے۔ لیکن اگر کسی کو واقعی ان مباحث میں دل چسپی ہے تو ان ناولوں کا مطالعہ دل چسپ بھی ثابت ہو گا اور ثمر آور بھی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ادبی ناول فرسودہ بنے یا قعر فراموش گاری میں گم ہونے کے باوجود ادبی ہی رہتا ہے اور کوئی تفریحی اور کمرشیل ناول اپنی بے پناہ مقبولیت کے باوجود اس کا مقام نہیں لے سکتا۔

اسی ادبیت کا نئے افسانہ میں فقدان ہے۔ وہ تفریحی اور کمرشیل نہیں لیکن اس کے علامتی ہونے کے دعوؤں کے باوجود، وہ زبان، بیان، فضا آفرینی، غنائیت، شعریات، علامتی معنویت غرض کہ کسی بھی سطح پر اپنے ادبی ہونے کا احساس نہیں کراتا۔ کہانی پلاٹ کردار نگاری، واقعہ نگاری، پس منظر وغیرہ کا ذکر اس لیے نہیں کیا کہ جدید افسانہ ان عناصر کا انکار کرتا ہے۔ جن عناصر سے اس کی تعمیر ہوئی ہے ان میں بھی کھوٹ ہے یہی چیز اس اشتباہ کو راہ دیتی ہے کہ نئے افسانہ نگاروں میں لکھنے کی صلاحیت ہے یا نہیں گویا حقیقت نگاری اور علامت نگاری دونوں دائروں میں ہمارے یہاں باصلاحیت لکھنے والے پیدا نہیں ہو رہے۔ یہ نہ سمجھے کہ میں قد آور بڑے یا عظیم فنکاروں کے

فقدان کا ماتم گسار ہوں۔ باقر ہدی نے جدیدیت کے ساتھ عظمت کا وہ تصور جو کلاسیکی روایت کا عطیہ ہے، وابستہ کرنے کی ممانعت کر رکھی ہے اور میرا خیال ہے وہ درست ہیں۔ میں تو تخلیقی صلاحیت کے یکایک عنقا ہو جانے پر حیرت زدہ ہوں۔ شاعری میں ایسا نہیں ہوا لیکن افسانہ میں ایسا ہوا۔ اور یہ ہمارے ادیب کے لیے نیک فال نہیں ہے۔ یہ میں کہہ چکا ہوں کہ ڈراما ناول اور فلم دورِ جدید کے سب سے اہم، مقبول اور خلاق تخلیقی پیرائے ہیں، اور یہ تینوں ہمارے معاشرے میں کوئی معتبر رول ادا نہیں کر رہے۔ ہماری زبان سے ڈرامے کے ساتھ ناول اور ناول کے ساتھ ساتھ اب افسانہ کا اس طرح کا عدم ہو جانے کا مطلب ہے کہ ہم تخلیقی طور پر سوکھتے چلے جا رہے ہیں۔ انگلینڈ، امریکہ اور کینیڈا میں ہماری کانفرنسیں ہوتی ہیں۔ جگہ جگہ سینما رہوتے ہیں، گاؤں گاؤں کالجوں میں اردو پڑھائی جاتی ہے، اکاڈمیاں ہیں، انعامات کی ریل پیل ہے، دھڑا دھڑائی کتابیں چھپتی رہتی ہیں، لیکن یہ سب رونق مدفوق کے رخساروں کی سرخی ہے۔ جبرائیم اندر ہی اندر اسے کھوکھلا کرتے چلے جا رہے ہیں۔

ممکن ہے میری یہ تشویش بے بنیاد ہو۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ مجھے ایک خاص قسم کا ادب پسند ہے جو اب پیدا نہیں ہو رہا کیونکہ حالات بدل گئے ہیں اور نئے حالات کے تحت جو ادب پیدا ہو رہا ہے اسے میرا مزاج قبول نہیں کر پاتا اور یہ بھی کوئی انوکھی بات نہیں کہ قدیم و جدید کے درمیان رد و قبول کا یہ سلسلہ ادب کا دیرینہ و طیرہ ہے۔ کاش بات اتنی ہی ہوتی۔ لیکن اتنی نہیں ہے۔ یہاں تو بات نثری اصناف کی موت تک پہنچتی ہے۔ وہ جسے فطری موت مرنا چاہیے تھا یعنی انشائیہ، وہ بڑیاں کڑکڑا کر بیٹھا ہو رہا ہے۔ وہ جسے زندہ رہنا چاہیے تھا یعنی ڈراما ناول اور افسانہ، وہ غیر فطری موت مر رہا ہے جس صدی کو نثر کی صدی کہا جاتا ہے اس میں نثری اصناف کی یہ اتنی تیز ناک ہے۔ پھر اس مسئلہ پر بھی غور کیجئے کہ جدید نظم کو نظم بنانے میں نثر اور نثری اصناف کا کتنا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ ایک تو ان نثری روایت کے بغیر اچھی نظم شاعری کے امکانات محدود ہو جاتے ہیں۔ یہ کھلی حقیقت ہے کہ ہماری زبان میں نظم کا فروغ نثر کے فروغ

کے ساتھ ساتھ ہوا ہے۔ نظم آزاد نظم معریٰ اور نثری نظم کی تحریکیں دراصل شاعری کو ان نئے امکانات سے مالا مال کرنے کی کوششیں تھیں جو نثر کی تخلیقی اصناف نے دریافت کیے تھے۔ جدید شاعری کا اسلوب، ڈکشن اور آہنگ مسلسل نثر کے قریب آتا رہا اور شاعری خطابت کو ترجیح کر گفتگو کے لب و لہجہ کو اپناتی رہی اور تکلفات، سریلے پن اور شیریں بیانی کی جگہ برہنہ گفتاری، کھر دے پن اور ٹکیلے بیانات کو براہ دیتی رہی۔ جدیدیت ہمارے یہاں نظم کے بڑے شاعر نہیں لاتی بلکہ شاعری میں اس کا پورا زور غزل کے اجبار پر صرف ہوا۔ بے شک میر نیازی، کشور ناہید، ساقی فاروقی، افتخار عارف، عتیق حنفی، باقر مہدی، محمد علوی، شہریار، کمار پاشی، ندا فاضلی نے اچھی نظمیں لکھیں لیکن نظموں کا یہ کل سرمایہ جدید غزل کے مقابلہ میں پھر بھی کم ہے۔ گویا نثر اور نظم میں ہمارے پاس لے دے کر صرف غزل رہ جاتی ہے اور غزل اردو زبان کی آبرو سہی لیکن صرف غزل ادب کی گونا گوں ضروریات پوری کرنے سے قاصر ہے۔ غزل زندگی ایک روگ کی شکل کیسے اختیار کرتی ہے اگر آپ یہ جاننا چاہیں تو جدید تنقید کو دیکھئے کہ وہ دعویٰ تو ہنستی اور اسلوب بیانی ہونے کا کرتی ہے لیکن بجائے ان نظموں پر جو ہنستی حسن کا نمونہ ہوں طبع آزمائی کرنے کے وہ غزل کے مفرد اشعار میں رعایت لفظی کے پہلو تلاش کرنے پر قناعت کرتی ہے۔ یہ بھی کوئی حیرت کی بات نہیں کہ جدیدیت نے ہمارے یہاں نثر کو شاعری سے کم تر گردانا اور نثری اصناف کو فنکاری کے دائرے سے خارج کیا۔ تنقید اور تخلیق دونوں سطح پر جدیدیت جن مقاصد کو لے کر اٹھی تھی، نتائج ان کے برعکس برآمد ہوئے۔

اس میں شک نہیں کہ مغرب کا نیا ناول، یا تجرباتی ناول روایتی ناول سے بہت ہی مختلف چیز ہے۔ یہ ناول روایتی ناول کے طریقہ کار حقیقت نگاری سے کھلا انحراف ہے۔ انحراف کے بعد ناول مختلف صورتیں اختیار کرتا ہے اور ہمارے نئے افسانہ کی طرح محض اس کے علامتی اور شاعرانہ بننے پر اصرار نہیں کرتا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ علامتی جمالیات شعریت کی طرف مائل ہوتی ہے اور وہ جو افسانہ کو علامتی بناتے ہیں ان کی کوشش ہوتی

ہے کہ علامتی تخیل کی کارپردازی کے ذریعہ شعری تاثر پیدا کریں۔ اس مقصد کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ ناول اور افسانہ سے اس بد صورت کھردرے اور غیر شاعرانہ مواد کا اخراج کریں جسے روایتی اور حقیقت پسند ناول اپنے دامن میں لیے ہوئے تھا۔ یہاں افسانہ تجرید کے اسی عمل کو اپناتا ہے جو شاعری کو زمین سے بلند کرتی ہے اور اس میں ترفع، تعمیم اور ماورائیت کے عناصر پیدا کرتی ہے۔ علامتی افسانہ میں زبان کے حساس استعمال کے امکانات بھی بڑھ جاتے ہیں کیونکہ تجریدیت کی طرف مائل ہونے کے سبب اب زندگی کا مواد دل چسپی کا مرکز نہیں رہا، لہذا افسانوی ہئیت کے عناصر یعنی زبان، اسلوب، علامت، استعارہ، امیج وغیرہ شاعری کی مانند اپنا حسن لٹا سکتے ہیں اور کسی اور چیز کی طرف دھیان کو منتقل کیے بغیر پڑھنے والے کی توجہ فی نفسہ انہی عناصر پر مرکوز ہو سکتی ہے۔ گویا نثر سے شاعری کا لطف لیا جاسکتا ہے۔ آرٹ کے مقام کو پہنچنے کے لیے فکشن کے لیے ضروری ہے کہ وہ شاعرانہ بنے اور شاعرانہ بننے کے لیے ضروری ہے کہ وہ علامتی اور تجریدی بنے۔ بہر صورت حقیقت نگاری سے دامن چھڑانا ناگزیر ہے کہ حقیقت نگاری کے دائرہ میں رہ کر فکشن کھردرا اور ارضی ہی رہے گا اور آرٹ اور شاعری کے مقام کو نہیں پہنچ سکے۔ اب رہا یہ سوال کہ کیا ناول اور افسانہ شاعری بن سکتے ہیں تو اس کا کوئی اطمینان بخش جواب آرٹ کے ان پرستاروں کے پاس نہیں ہے۔ فرض کیجئے کہ ناول اور افسانہ شاعری نہیں بن سکتے تو وہ کہیں گے یہ ان کی بد نصیبی ہے۔ وہ غیر فنکارانہ اور غیر تخلیقی ہیں اور رہیں گے اور ان کا ذکر خواہ مخواہ آرٹ کے زمرے میں نہیں کرنا چاہئے۔ آرٹ کے زمرے میں موسیقی اور مصوری کے ساتھ صرف شاعری کا ذکر ہونا چاہئے شاعری چیزے دیگر است اور ناول اور ڈراما GROSS-ART ہیں۔

سردست تو اس افسوس ناک صورتِ حال کا مجھے ایک ہی حل سمجھائی دیتا ہے کہ نیاواں گارد پیدا ہو اور ادب کی آرٹ شخصیتوں کے سامنے اپنا GROSS-ART پیش کرے۔ جرات سے اعلان کرے کہ اگر شاعری موسیقی کی پاکیزگی کو نہیں پاسکتی تو افسانہ شاعری جتنا مظہر بننے کی کیوں کوشش کرے۔ اس میں یہ کہنے کی جرات ہو کہ جناب ایک

ناول لکھا ہے اور ناول کے معنی وہی ہیں جو سطح پر نظر آتے ہیں۔ سٹیشن کا پلیٹ فارم جب بھانت بھانت کے کپڑوں میں ملبوس بچیوں سے بھرا ہوا ہو تو وہ شخص جو اتفاق سے سوٹ پہن کر نکل آتا ہے وہی سب سے الگ دکھائی دیتا ہے۔ فیشن جب اتنا عام ہو جائے کہ سوائے علامت کی چندھی کے کہانی کے پاس اپنا تن ڈھانپنے کی کوئی سبیل نہ ہو تو لباس سادہ برہنگی اور مشاطگی دونوں کا جواب ہے۔ خصوصاً اس برہنگی کا جو خود آگاہ فنکاری کی مانند مشاطگی سے حاصل کی گئی ہو، میں حقیقت نگاری کی باز آفرینی کی بات نہیں کر رہا بلکہ آرٹ کی اس سہجی کی بات کر رہا ہوں جو اس وقت عموماً ہو جاتی ہے جب ہر شخص آرٹ پیدا کرنے پر کمر بستہ ہوتا ہے اور آرٹ کی خاطر افسانہ نگاری تک بھول جاتا ہے۔ یہ سہجی حسینہ کے لٹریچر کی مانند آرٹ کی دلربائی کی ضامن ہے۔ او! گارڈ اپنے فن کے بارے میں ضرورت سے زیادہ ہی خود آگاہ ہوتا ہے۔ جس نئے او! گارڈ کی ہمیں ضرورت ہے وہ بلند بانگ دعوؤں اور فنکارانہ PRE TENSIONS کے بغیر سہجی سے کوئی ایسی چیز لکھ دے جسے دیکھ کر آرٹ کے صفت گر بھی لمحہ بھر کے لیے چونک اٹھیں کہ اچھا! سخن در اس طرح سہرا کہتے ہیں۔ میں پھر حقیقت نگاری کی باز آفرینی کی بات نہیں کر رہا، نہ ہی یہ کہنا چاہتا ہوں کہ بیدی اور منٹو کی روایت کی کہانیاں لکھی جائیں۔ چاہے وہ نئی کہانیاں ہی لکھے لیکن کم از کم اتنے ڈھنگ اور سلیقہ سے تو لکھے جتنا کہ جاں نثار اختر نے نئی غزل لکھی۔

شعر مرابہ مدرسہ کے برد

تعلیم اور کلچر یہ دو ایسے موضوعات ہیں جن پر ہر وہ شخص خیال آرائی کر سکتا ہے جس کے پاس آرائش کے لیے کوئی خیال نہ ہو، کیونکہ یہ موضوعات لالے کے پھول کی طرح اپنی خاندانی خود کرتے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ تعلیمی اداروں کے سالانہ جلسوں اور کلچرل پروگراموں میں عموماً صدرالصدور سیاسی لیڈر، پولیس کمشنر، بیرسٹر، ریٹائرڈ جج، اور بیمہ کمپنی کے ایجنٹ ہوتے ہیں۔ یہ اکابر ہستیاں اپنی تقریر کا آغاز ان خوشگوار یادوں سے کرتی ہیں جب کہ وہ بھی طالب علم تھے۔ تقریر کا اختتام قوم کے نوہنالوں کو ان جیسے ہی تناور پیڑ بنانے پر ہوتا ہے۔ وہ مفلوک الحال مدرس جو پھٹے کوٹ پر مستعار ٹٹائی باندھے ہال کے دروازے پر رضوان کے فرائض انجام دے رہے ہوتے ہیں ان تقریروں کو سنتے ہیں اور تہیہ کرتے ہیں کہ جواب مضمون کی وہ تمام کاپیاں کل شام تک جانچ ڈالیں گے جو سٹاف روم کے لاکر میں مہینوں سے دھول پھانک رہی ہیں۔ اور کپڑے کے وہ بیوپاری جنہوں نے مدرسہ کو چندہ دینے میں بخل سے کام لیا تھا فیصلہ کرتے ہیں کہ آئندہ بقرعید کو بکرے کی کھال بھی بیت المال کی بجائے مدرسہ ہی کو عنایت کریں گے۔ معزز مقررین کو چونکہ تقریروں کے علاوہ اور بھی بہت سے کام کرنے ہوتے ہیں اس لیے وہ تقریر کے لیے ایسے موضوعات پسند کرتے ہیں جن پر کچھ نہ کہتے ہوئے سب کچھ کہنے کے آڑے ہو ہر دکھائے جاسکیں۔ تقریر کی تیغ جو ہر دار کے لیے تعلیم اور کلچر کا موضوع اس خربوزے کی مثال ہے جسے بہر صورت کٹنا ہے چاہے تیغ خربوزے پر گرے یا خربوزہ

تیغ پر۔ جہاں تک طالب علموں کا تعلق ہے وہ ان مرعوب کن شخصیتوں کو دیکھ کر ہی فیصلہ کر لیتے ہیں کہ انھیں مستقبل میں کیا بننا ہے۔ تاریخ اور گرامر کا استاد بننے کا کام وہ مسجد کے پیش امام اور اندھے حافظ جی کے لونڈوں کے سپرد کر کے خود اس چمکدار موٹر کے خواب دیکھنے لگتے ہیں جن میں مہمان خصوصی تشریف لائے تھے اور جس کا دروازہ کھولنے ہیڈ ماسٹر کچھ اس طرح جھپٹے تھے جس طرح دولہا سے شربت خوری کے اکیا دن روپے وصول کرنے کے لیے دہن کے بھائی در آتے ہیں۔

ایک نظر ہماری اکاڈمک لینڈ سکیپ پر ڈالیں۔ رحم کھانے کے لیے ہمارے پاس اب وہ بچے تو رہے نہیں جو مثلاً سرمایہ داری کے آغاز کے زمانہ میں یورپ کی معدنیات کی کانوں میں کام کرتے تھے۔ لہذا مجھ جیسے کریم النفس لوگ جو اپنی انسان دوستی کا تن و توش رحمہ کی مقوی تغذیہ سے پروان چڑھانے کے عادی ہیں، ان سکولوں کی سیر کیا کرتے ہیں جو پُر رونق مندروں اور مسجدوں اور بنکوں اور سینما گھروں کے پہلو میں سروتاریک ویران اندھیرے گھروں کا نقشہ پیش کرتی ہیں۔ گندے مرنے والے بچوں سے لبالب بھری ہوئی کلاس کی نمناک دیواریں اس استاد کو چشم عبرت سے دیکھتی ہیں جو دستخط تو تین سو روپے کی رسید پر کرتا ہے لیکن جسے تنخواہ صرف پچھتر روپے ملتی ہے۔ اس بے ایمانی پر غصہ اس وجہ سے نہیں آتا کہ ہم نے ہر چیز کو برداشت کرنے، کسی بات پر غصہ نہ ہونے، مفاہمت، رضا بہ قضا، چلتی کا نام گاڑی، دنیا ہے اسی کا نام میاں قسم کے اخلاقِ حسنہ سے اپنی مریخ و مریخاں ذات کو کچھ ایسا نکھارا اور سنوارا ہے کہ ہمیں ان لوگوں تک پر غصہ نہیں آتا جو مثلاً قحط زدہ علاقوں کا وہ اناج جو دوسرے ممالک بھوکوں کے لیے بھیجتے ہیں کالے بازار میں بیچ دیتے ہیں یا جو مثلاً ان کبلوں کو جو فساد زدہ لوگوں کے لیے باہر سے آتے ہیں دیسی کبلوں سے بدل دیتے ہیں کہ فساد میں لوگ تو غارت ہوئے سو ہوئے، اب خواہ مخواہ فورین کا مال کیوں غارت کیا جائے۔ اگر آپ نے بنارس گھاٹ پر مردوں کو جلتے دیکھا ہوگا تو ان لوگوں کو بھی دیکھا ہوگا جو پانی میں کھڑے چٹا کی راکھ میں سونے چاندی اور سکوں کو ڈھونڈا کرتے ہیں۔ چٹا پر روٹی سینکنا ہمارے قومی کردار کی ایک صفت ہے۔ ہم اس گراؤپ و اسٹریک کو

برداشت کر لیتے ہیں جو شیر خوار بچوں کے دردِ شکم کو دور کرنے کی بجائے اسے اور بڑھاتا ہے تو انگلینڈ اور فرانس سے جیب اور ہوائی جہازوں کی خرید و فروخت کے گول مال کو کیوں برداشت نہ کریں گے۔ سب کا رو بار ہے اور دنیا یونہی چلتی ہے میاں۔

تو سکول بھی یونہی چلتے ہیں اور کالج بھی، اور یونیورسٹیاں بھی، سب دھند ہی دھند ہے۔ ہر چیز کا پیمانہ کاروباری۔ اب مثلاً یہی دیکھیے کہ آزادی ملتے ہی جہاں دوسروں نے یہ فیصلہ کیا وہیں ہم نے بھی یہ فیصلہ کیا کہ اب اردو یہاں نہیں چلے کچھ اور تھے جنہوں نے فیصلہ کیا کہ اب انگریزی کو چلنا چاہیے۔ انگریزی ابھی چل بھی نہیں پائی تھی کہ کالجوں ہی نے چلنے سے انکار کر دیا۔ طالب علموں کی ہڑتالیں، پروفیسروں کے دھرنے، سکول ٹیچروں کے فاقے، کورٹ میں ریٹ، اسمبلی میں بل اسٹیٹ میں دنگے، امتحانوں میں چوبدیاں، سپروائزروں پر حملے، ممتحنوں کی رشوت ستانیاں، پریچوں کا طشت از بام ہونا، گائیڈوں اور کوچنگ کلاسوں کی گرم بازاری — ہم کر بھی کیا سکتے تھے سوائے کمیشن بٹھانے کے، سو بٹھائے کمیشن کی رپورٹوں کا یہ عالم ہے کہ وہ جو انھیں پڑھنے پر کمر بستہ ہوتا ہے دنیا سے سنیاں لیتا نظر آتا ہے۔ لہذا کوئی نہیں پڑھتا۔ جسے دیکھو وہ رومی کا وہی مصرع پڑھتا نظر آتا ہے کہ تعمیر کے لیے تخریب ضروری ہے۔ چنانچہ تخریب کو عملی جامہ پہنایا جاتا ہے اور تعمیر کا کام پلاننگ کمیشن کو سونپا جاتا ہے جو اپنی رپورٹ تیار کرنے میں مشغول ہو جاتا ہے۔

چونکہ طبعاً ہم ذہنی عیاشی کی طرف مائل رہے ہیں اس لیے ایک چیز جس سے ہم پہلو ہتی کرتے رہے ہیں وہ ہے رپورٹوں کا پڑھنا، چاہے یہ رپورٹ ان سیمیناروں ہی کی کیوں نہ ہو جن میں ہم نے شرکت کی ہے اور ہمارا نام رپورٹ کو چار چاند لگائے ہوئے ہو۔ بہر حال کمیشن بٹھائے جاتے ہیں، رپورٹیں تیار ہوتی ہیں، وائس چانسلر اور رجسٹرار بڑا بھاری خرچ کر کے دنیا جہان کے وائس چانسلروں اور رجسٹراروں سے تبادلہ خیالات کرتے ہیں، لیکن مسئلہ جہاں تھا وہیں کا وہیں رہتا ہے۔ وہی ہڑتالیں وہی دھرنے، وہی بے چینی۔ لوگوں کی سمجھ میں ہی نہیں آتا کہ بگاڑ کہاں ہے۔ جب مسئلہ بہت الجھ جائے اور ماہرین تک بغلیں جھانکنے لگیں تو سالانہ جلسوں میں کرسی صدارت سے پارچہ فروشوں اور بیمہ کمپنی کے

ایجنٹوں کی ان تقریروں پر چراغ پا ہونے سے کیا فائدہ جن میں تعلیم کیا ہے، تعلیم کا مقصد کیا ہے، تعلیم کے لیے قوم کو کیا کرنا چاہیے، جیسے سوالات کے دو ٹوک جوابات ڈنکے کی چوٹ پر دئے جاتے ہیں۔

بہر حال جب سوال بہت الجھا ہوا ہوتا ہے تو ہمارا تو ایک ہی طریقہ ہے۔ ہمارے پیر و مرشد ایلٹ صاحب کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ سو تعلیم کے سلسلہ میں بھی ہم ان کی طرف رجوع ہوئے۔ لیکن تعلیم کا مسئلہ ہی کچھ ایسا ہے کہ اچھے اچھوں کی مٹی پیدا کرتا ہے پیر و مرشد کا یہ عالم دیکھا کہ اس سوال کا جواب کہ تعلیم کا مقصد کیا ہے وہ دوسرے ہی سوال میں تلاش کر رہے ہیں کہ اس کائنات میں انسان کا مقصد کیا ہے۔ گویا ہمارا یہ مسئلہ کہ سکول صاف ستھرا کشادہ اور خوب صورت ہو، لیبارٹری، چارٹ نقشتے، اور کتابوں سے مالا مال ہو، طلباء کی کتابیں بیت المال سے اور اساتذہ کی ثنائی دوست برداروں سے مانگی ہوتی نہ ہو، مختصر یہ کہ ہماری تعلیم کے فوری مسائل جو بنیادی طور پر اقتصادی ہیں ان کا کوئی جواب ہمیں کیا ملتا۔ ایلٹ صاحب ہمیں مابعد الطبیعیات میں الجھانے لگے۔ ذرا غور کیا تو معلوم ہوا کہ ایلٹ صاحب کے سامنے مغرب کا تعلیمی نظام تھا جہاں تعلیم کے اقتصادی مسائل پھر الجھ گئے ہیں۔ کچھ اور لوگوں کو پڑھا تو پتہ چلا کہ مغرب میں تعلیمی ادارے نے الحقیقت ایک ایسی پیچیدہ تنظیم میں بدل گئے ہیں کہ اساتذہ اور طلباء کا زیادہ وقت تنظیم کو برقرار رکھنے اور انجام کار کے پیچیدہ بنانے میں صرف ہوتا ہے اور سرخ فیتہ نے سب کو ایسا گھیرا ہے کہ طالب علم اور استاد کا وہ براہ راست رشتہ جس کے بغیر علم کی لین دین کا کام مجھ جیسے دقیانوسی لوگوں کو آج بھی محال نظر آتا ہے ختم ہو گیا ہے۔ ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے تعلیمی پروگراموں کے ذریعہ تعلیم کو غیر شخصی بنانے میں اپنا عطیہ بھی پیش کیا۔ مغرب کی تعلیمی بے چینی کا بڑا سبب تعلیمی اداروں کی سخت تنظیم کا زائیدہ یہی غیر شخصی پن ہے۔ اساتذہ اور طلباء دونوں تنظیم کی بھول بھلیوں میں ایسے کھو گئے ہیں کہ مڈ بھیڑ ہی نہیں ہو پاتی۔ ہر چیز اپنی جگہ درست ہے لیکن علم کا رومانس ختم ہو گیا ہے۔ دوسری بات یہ کہ امریکہ جس طرح دنیا کی دولت کو اپنے ملک میں کھینچ لینا چاہتا ہے، دنیا بھر کے علوم کو بھی یونیورسٹی کیس میں سمیٹنے پر تلا ہوا ہے۔ دنیا کی وہ کون سی زبان ہے جو وہاں پڑھائی نہیں جاتی اور کون سا سنگیت ہے جسے وہاں سکھایا نہیں جاتا۔

طالب علم کو دنیا جہان کے علوم کی نعمتوں سے مالا مال کرنا، وہاں کے تعلیمی اداروں کا نصب العین رہا ہے۔ علم کا پھٹاؤ امریکہ میں کچھ ایسے دھماکے سے ہوا ہے کہ آدمی کوشش کے باوجود جاہل نہیں رہ سکتا چھپے ہوئے لفظ کی یلغار کا یہ عالم ہے کہ آدمی دریائے علم میں بے دست و پا بہتتا نظر آتا ہے اگر یا جوج ما جوج کی کوئی حقیقت ہے تو وہ امریکی ہیں۔ امریکی دنیا کی خراچ ترین قوم ہے دنیا بھر کے پیٹروں اور بجلی کا ایک تہائی حصہ صرف امریکی خرچ کرتے ہیں۔ یہی عالم اخباروں رسالوں اور کتابوں کا ہے۔ دنیا بھر کے کلاسک تو نیچے ہائی اسکول میں ہی ریڈیو، ٹیلی ویژن، کامک، اور ڈائجسٹ کی شکل میں ختم کر دیتے ہیں۔ ان کمالات کی جتنی تعریف کی جائے کم ہے۔ اور آکسفورڈ کے ایک پریسیڈنٹ نے ایک امریکی یونیورسٹی کے تقسیم اسناد کے موقع پر بہت تعریف بھی کی۔ لیکن جیسی کہ انگریزوں کی عادت ہے کہ وہ دوڑ میں شامل تو ہو جاتے ہیں لیکن تھوڑی دور دوڑنے کے بعد رک کر یہ سوال ضرور کرتے ہیں کہ وہ کیوں دوڑ رہے ہیں۔ آجنا ب نے بھی اپنی تقریر میں یہ سوال کیا کہ اتنا علم کس لیے۔ کیا علم کا بھی یو فوریا ہو سکتا ہے؟ کیا ضرورت سے زیادہ تعلیم بھی نقصان دہ ثابت ہو سکتی ہے۔ کیا زندگی صرف علم سمیٹنے کے لیے ہی ہے۔ جب ذہن بے کراں علم کے بار تلے دبا ہوا ہو تو کیا وہ دنیا میں دوسرے بہت سے کاموں کا اہل رہتا ہے، کیا علم کا سیلاب آدمی کے ذوقِ تجسس، اور اس کے جذبہٴ حیرت کے لیے مضر ثابت نہیں ہو سکتا۔ زندگی کے لیے تیاری کا عمل جب بہت ہی پیچیدہ اور طویل عرصہ پر پھیلا ہوا ہو تو آدمی کی پوری زندگی تیاری میں ہی صرف ہو جاتی ہے اور وہ زندگی کے رومانس سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ اب آپ سمجھ سکتے ہیں کہ امریکہ میں نوجوان سکول، کالج اور یونیورسٹی سے نکل کر ہنسی ساڑھو اور جہاں گرد کیوں بنے دوسری بھی بہت سی وجوہات تھیں لیکن بڑی وجہ تو یہ کہ وہ جینا چاہتے تھے، دانشوری اپنی جگہ ٹھیک ہے۔ لیکن حواس کی بھی ایک اپنی کائنات ہے۔ روح کے بھی کچھ مطالبے ہیں، جسم کی بھی کچھ مانگیں ہیں۔ امریکنوں کی دھماچو کڑی پر ہم چیں بہ جہیں تو بہت ہوتے ہیں لیکن ہمیں سوچنا چاہیے کہ وہ ان تمام مرحلوں کے صبر آزمایہ تجربات سے گزر گئے ہیں جن سے ہمارے مادہ پرست تمدن کو گزرنا ہے۔

ہم پس ماندہ ہیں لیکن ہیں اسی راہ پر جس پر یہ لوگ بہت آگے نکلے ہوئے یا حدود تجاوز کیے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس لیے ہمارے لیے یہ تسکین محض خود فریبی ہے کہ چلو بہت شاندار تعلیمی اداروں سے بھی کوئی تعلیمی مسائل حل نہیں ہوتے۔ خوش حالی کے اپنے مسائل ہوتے ہیں لیکن مفلوک الحال لوگوں کو ان مسائل پر نظر رکھ کر اپنی مفلوک الحالی پر قانع نہیں ہونا چاہیے بلکہ ان کی نظر ان مسائل پر ہونی چاہیے جو مفلوک الحالی کے پیدا کردہ ہیں۔ آپ مغرب کی جنسی آزادی کو ناپسند کر سکتے ہیں لیکن اسے پردہ سسٹم کے لیے بطور جواز کے استعمال نہیں کر سکتے۔ بہت کھانا صحت کے لیے مضر ہے لیکن کم خوراک کی تلقین قحط زدہ علاقہ میں محض تمسخر ہے۔ جس ملک میں پروفیسروں کے پاس کتابیں خریدنے کی اتنی استعداد بھی نہیں ہوتی جتنی کہ امریکہ کے بچے خریدتے ہیں، وہاں علم کے پھاؤ کے بھلا کیا معنی ہو سکتے ہیں۔

آپ نے دیکھا کہ پارچہ فروشوں اور بیمہ کمپنی کے ایجنٹوں کی بات نہ سنی اور آکسفورڈ کے پریسیڈنٹ اور ایلینٹ صاحب کی طرف رجوع ہوئے تو ہاتھ کیا آیا مجھے اس کا تو پتہ نہیں کہ ایلینٹ کو اپنے سوال کا جواب ملا یا نہیں البتہ اتنا ضرور جانتا ہوں کہ ایلینٹ نے اپنی تلاش کے دوران اس تضاد اور ثنویت کو ضرور بے نقاب کیا ہے جس کا شکار عموماً وہ لوگ رہے ہیں جو تعلیم کے مسئلہ کو انسان کے مسئلہ سے الگ کر کے دیکھتے ہیں ایک ماہر تعلیم تو اتنے بگڑے کہ انہوں نے اعلان کر دیا کہ ایلینٹ کو جدید زمانہ کے تقاضوں سے واقفیت ہی نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ایلینٹ کو جدید زمانہ کے تقاضوں سے وہ واقفیت تو تھی ہی نہیں جو مثلاً ہیڈ ماسٹرس ایسوسی ایشن کے صدر کو ہوتی ہے لیکن ایلینٹ کو جدید زمانہ کی اتنی سُدھ بُدھ ضرور تھی کہ تعلیم اور کلچر کے مسئلہ پر غور کرتے وقت وہ چند ایسی قدروں پر اصرار کرے جنہیں اگر ملحوظ خاطر نہ رکھا گیا (اور ظاہر ہے نہیں رکھا گیا) تو تعلیم اور کلچر کی دنیا میں سوائے مزاج کے کچھ ہاتھ نہیں لگے گا (اور جیسا کہ ظاہر ہے سوائے مزاج کے کچھ ہاتھ نہیں آیا) ایلینٹ کے یہاں عیسائیت اور طبقاتی معاشرہ کا جو تصور رہا ہے اس کی اب وہ اہمیت نہیں رہی جو چند سال اُدھر تھی اور بدلے ہوئے حالات

میں ایلیٹ کے یہ تصورات اپنی RELEVANCY کھو چکے ہیں، لیکن ان تصورات کی روشنی میں اس نے تعلیم اور کلچر کے مسئلہ کا جو تجزیہ کیا ہے، اسے نظر انداز کر کے ان مسائل پر معنی خیز گفتگو کی توقع عبث ہے۔

اب انسان کا مسئلہ لیجیے۔ ہمارے یہاں انسان کا مسئلہ بڑھتی ہوئی آبادی یعنی غیر ضروری انسانوں کا مسئلہ ہے۔ بچے اتنی تعداد میں پیدا ہو رہے ہیں کہ ان کے لیے مناسب تعلیم کا انتظام دشوار ہی نہیں ناممکن بن گیا ہے۔ آبادی جب کثیر ہو تو جہد البقا کا قانون اپنا کام کرنے لگتا ہے۔ نفسیاتی طور پر آدمی اپنی ذات میں سمٹ جاتا ہے۔ عام معاشرے کا نہیں بلکہ معاشرے میں اپنی ذات کی بقا کا خیال کرتا ہے، ہمدردی خود غرضی کی ضد ہے کیونکہ وہ آدمی کو اپنی ذات سے باہر نکال کر دوسروں کے درد میں شریک کرتی ہے۔ لیکن اناج کم ہو اور کھانے والے زیادہ ہوں تو بقائے حیات کی جلت ہمدردی کے جذبہ پر غالب آتی ہے۔ غربت و افلاس کی سب سے بڑی لعنت یہی ہے کہ وہ اخلاقی آدمی کو مار کر صرف حیاتیاتی آدمی کو چھینے پر مجبور کرتی ہے اور حیاتیاتی سطح پر آدمی کو تعلیم کی کوئی ضرورت نہیں۔ لہذا پس ماندہ ملکوں کے طبقاتی سماج میں صرف خوش حال طبقہ کے بچوں کو اچھی تعلیم مل سکتی ہے۔ یہ تعلیم یافتہ طبقہ سرمایہ کے ساتھ ساتھ بیوروکریسی کی صورت میں عام ان پڑھ لوگوں کے طبقہ کا استحصال کرتا ہے۔ اگر تعلیم یافتہ طبقہ خوش حال طبقہ سے نہ بھی آئے اور سماج کے مختلف طبقوں کے تعلیم یافتہ افراد سے ترکیب پائے تب بھی آج کے صنعتی سماج میں ٹکنولوجی سے واقفیت رکھنے والا یہ طبقہ اقلیت ہی میں ہوگا کیونکہ ٹکنولوجی کم سے کم آدمیوں کے ذریعہ زیادہ سے زیادہ مشینوں کو کنٹرول کرتی ہے۔ گویا ناخواندہ مفلوک الحال اکثریت کے بے پناہ جنگل میں تعلیم یافتہ اقلیت ہمیشہ خود کو غیر محفوظ محسوس کرے گی۔ آج کا صنعتی سماج اس تعلیم یافتہ اقلیت کے بغیر چل نہیں سکتا اور اگر مفلوک الحال طبقہ اس اقلیت کو ختم کر دے تو اس کے ہاتھ بھی سوائے نراج اور تباہی کے کچھ نہ آئے کیونکہ ٹکنولوجی کے بغیر آج کے آدمی کی حیاتیاتی بقا تک ممکن نہیں۔ اگر بجلی فیل ہو، پانی نہ ملے، اناج کی آمدورفت رک جائے، اسپتال اور آپریشن تھیٹر بند، دوائیں عنقا اور گندگی اور کوڑا کرکٹ عام ہو جائے تو آدمی جی تک نہیں سکتا۔

ان تمام چیزوں کے بغیر آدمی دورِ وحشت میں جی سکتا تھا لیکن اب دورِ وحشت میں رجعت ممکن نہیں اور بڑے متمدن شہروں میں وہ ایک متمدن آدمی کے طور پر ہی جی سکتا ہے۔ اعلیٰ ترین تعلیم منتخب لوگوں کے لیے ہی ہوتی ہے لیکن یہ منتخب لوگ اپنی تعلیم کا فائدہ عام لوگوں تک نہیں پہنچا سکتے تو پھر چونک کی طرح جیتے ہیں اور اپنے طبقہ اور پورے سماج کے بچ ایک ایسا تناؤ قائم رکھتے ہیں کہ جو دونوں کی تباہی کا باعث بن سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تعلیم کا مسئلہ اس وقت تک طے نہیں ہو سکتا جب تک ہم یہ فیصلہ نہ کریں کہ ہم کیسا سماج چاہتے ہیں اور اس سماج کے لیے ہمیں کس قسم کے لوگوں کو تیار کرنا ہے۔ ہمارے سماج کے سامنے ایسا کوئی نصب العین نہیں ہے اور یہی سبب ہے تمام تر اصلاحوں کے باوجود ہمارا تعلیمی نظام انہی بنیادوں پر قائم ہے جو انگلستان میں پادری اور تعلیم یافتہ اشرافیہ طبقہ پیدا کرنے کے لیے وجود میں آیا تھا۔ ہم ہمارا سماجی نصب العین طے نہیں کر پائے۔ کبھی زردی تمدن کی بات کرتے ہیں کبھی صنعتی تمدن کی۔ اور اشتراکیت کے ساتھ تو ہماری سیاست نے ایسا کھیل کھیلا ہے کہ یہ لفظ اب سیاست کے کام کا بھی نہیں رہا۔ توہمات اور مذہبی عقائد کی اندھی پیروی کا دور دورہ ہے۔ ریڈیکلزم اب تو سیاست میں بھی نظر نہیں آتا، سماج کا تو ذکر ہی کیا۔ ان خطا کی نشانیاں مکمل ہیں۔ اسی لیے لوگ انقلاب کی نہیں اصلاح کی باتیں کرتے ہیں۔ صالح اور صحت مند کے الفاظ زبانِ زد عام ہیں۔ برہمن زن کی زمین میں کوئی شعر نہیں کہتا۔ نتیجہ میں پھر وہی اصلاحی سحراؤ ملتے ہیں جو کوئی اصلاح نہیں کر پاتے۔ آج سے چند سال قبل تو ہم نہایت تہمت کے ساتھ کہتے تھے کہ سٹرانڈ لکے سماج اور اداروں کی اصلاح کوئی معنی نہیں رکھتی۔ برہمن زن۔ لیکن کیا خاک برہمن زن، ادھر ماؤثرے تنگ نے زبردست انقلابی اقدامات لیے۔ اعلیٰ تعلیمی ادارے چار سال کے لیے بند کر دیئے، لیکن ہاتھ کچھ بھی نہ آیا۔ تالا بندی اٹھانی پڑی۔ ڈاکٹروں کو زبردستی دور دراز کے دیہاتوں میں بھیجا تو ڈاکٹر لوگ اتنے گھبرائے کہ بھاگ کھڑے ہوئے اور شہروں میں روپوش ہو کر نہایت اسفل پیشے اختیار کیے۔ یکسے نے تو کہا تھا کہ ہندوستان کا تعلیم یافتہ طبقہ سب سے زیادہ خود غرض اور ناکارہ طبقہ ہے۔ گاندھی جی کی بھی لگ بھگ یہی رائے تھی۔ لیکن اس طبقہ کو ایثار نفس بنانے کے لیے نہ تو ماؤثرے تنگ کا ڈنڈا کارگر

ثابت ہوا نہ گاندھی جی کا چرخہ دولت مندوں کے بعد سماج میں پڑھے لکھوں اور ٹکنو کریٹ کی اجارہ داری قائم نہ ہو یہ بھی ایک مسئلہ ہے۔ خصوصاً ہندوستان کا تو بہت ہی شدید مسئلہ کیونکہ نانیوں جاتیوں اور چھوت چھات والے دیس میں جہاں بھی آدمی کو دوسرے آدمی پر ذرا سا بھی تفوق حاصل ہوا تو وہ خود کو سلطان ابن سلطان سمجھنے لگتا ہے۔ ہمارے یہاں عزت نفس کا توازن نہ بردست فقدان ہے کہ پھٹی دھوٹی والا آدمی پیوند لگی دھوٹی والے آدمی کو بھگون کہہ کر پکارتا ہے۔ دیہاتی زندگی پر ہماری ملکی زبانوں کے افسانے دیکھیے۔ غریب کسانوں کا خون زمیندار اور بنیا چوستا ہے اور ہڈیاں نوکر شاہی چجوڑتی ہے۔ زمین دار کی بیگار کرنا، بنیے کے سامنے ہاتھ جوڑ کر بات کرنا، حوالدار کے پیر دا بنا، پٹواری کی گھر کیاں سننا، ڈیٹی کلکٹر کے سامنے تھر تھر کا پننا، ہیڈ کلرک کی جوتیاں سیدھی کرنا، کلرک کی ہتھیلی گرم کرنا، چپراسی کے قدموں میں بچھے جانا، ہمارے ادب اور ہماری زندگی کے STOCK-BEHAVIOUR ہیں۔ وہ آدمی جو غریب ہے، وہ جو پڑھا لکھا نہیں ہے، جو معمولی اور ادنیٰ کام کرتا ہے اس سے ہم عزت نفس اور انسانی برابری کی سطح پر سلوک کر ہی نہیں پاتے۔ ہماری تعلیم نے تعلیم یافتہ طبقہ کو بھی ایک استحصالی طبقہ بنا کر رکھ دیا ہے۔ یہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ سماج اتنا پیچیدہ ہو گیا ہے کہ تعلیم یافتہ اور ہنرمند طبقہ کے بغیر اسے چلانا ناممکن نہیں۔ ٹکنو کریٹ کا طبقہ اپنی اس طاقت سے واقف ہے۔ چنانچہ پرولتاریہ تو کیا ہڑتالیں کرتے۔ اب تو سفید کالر والے افسران اپنی فربہ تنخواہوں کو فربہ تر بنانے کے لیے مظاہروں، دھرنوں اور ہڑتالوں پر اتر آئے ہیں۔ طبقاتی سماج میں تعلیم بھی آدمی کو شستہ، شائستہ اور دردمند بنانے کی بجائے اسے تند خو، خود غرض اور استحصالی بنا کر رکھ دیتی ہے۔ وہ مالک جو اپنے نوکروں کو گالیاں نہیں دیتا، وہ ڈاکٹر جو بیمار ہے، وہ افسر جو خدمت گزار ہے، قابلِ صدا احترام ہے کہ وہ اچھا انسان ہے۔

اچھا انسان اگر کالج کی تعلیم ہی سے پیدا ہوتا، تو کالو بھنگی، بابو گوپی ناتھ اور عصمت کی "ساس" سب گریجویٹ ہوتے۔ صاف بات ہے انسانیت کی تلاش میں فنکار کے سرورکار کچھ دوسرے ہی ہوتے ہیں۔ اس کی اخلاقیات پر نسیل کے کیریئر سٹریٹفکٹ سے مختلف

نوع کی ہوتی ہے۔

ہم جمہوری اور صنعتی معاشرے میں رہ رہے ہیں۔ صاف بات ہے کہ تعلیم کسی ایک طبقہ یا فطانت اور ذہانت میں برگزیدہ لوگوں کے ایک حلقہ تک محدود نہیں ہو سکتی چنانچہ تعلیم کے وہ تصورات جو صرف اشرافیہ طبقہ کی تہذیب کی دین تھے ہمارے بہت کام نہیں آ سکتے۔ اسی لیے لاک اور روسو کے تعلیمی تصورات جو عہد وسطیٰ کی تعلیمی روایت کے خلاف بغاوت تھے۔ وہ بھی ہمارے زمانہ کے پیچیدہ مسائل کا حل پیش نہیں کرتے کیونکہ ان کا پیش کردہ تعلیمی نظام بھی اشرافیہ طبقہ کے ارد گرد ہی گھومتا ہے۔ یہ تو ایک حقیقت ہے کہ پیچیدہ معاشرے میں تعلیم کا ایک مقصد نہیں ہوتا بلکہ اس سے بیک وقت مختلف مقاصد حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور چاہے یہ بات ہمیں ناپسند ہو لیکن اس سے نجات بھی ممکن نہیں۔ چنانچہ لبرل تعلیم، سائنسی تعلیم، اور ٹکنولوجیکل تعلیم تینوں میں سے کسی ایک کو بھی نظر انداز کرنے کا نتیجہ سماج کے لیے نقصان دہ ثابت ہو سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ تینوں کو جس طرح ایک دوسرے سے علیحدہ رکھا گیا ہے اس کے نتائج سے بھی ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ ٹکنولوجیکل آدمی کو ادب اور آرٹ کی نعمتوں سے بے نیاز رکھنے کا مطلب ہے اسے ذہنی، جذباتی اور روحانی طور پر گھٹل اور کند بنا دینا۔ ایک اچھے مشین کے طور پر کام کر سکتا ہے لیکن بھرے پڑے انسان کے طور پر ختم ہو جاتا ہے۔ یہی حال اس شخص کا ہے جو ذہن تو استعمال کرتا ہے لیکن ہاتھوں کا استعمال نہیں کر سکتا۔ وہ شخص جو کتاب کا کیرا بن جائے لیکن عملی طور پر ناکارہ رہ جائے تو پھر اس کا کتابی علم بھی اپنی تازگی اور توانائی کھودیتا ہے، وہ ہارٹ میڈ نے علم اور عمل، دماغ اور ہاتھ دونوں کے آہنگ پر زور دیا ہے۔ گاندھی جی کے تو پورے تعلیمی فلسفہ کی اساس ہی علم اور عمل کا توازن ہے۔ یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ ہم یہ توازن قائم نہیں رکھ سکے۔ اس بات سے تو شاید ہی کوئی ماہر تعلیم انکار کرے کہ تعلیم کا ایک مقصد فرد کو اپنے پیشہ کے لیے تیار کرنا ہے تاکہ وہ سماج میں معاشی طور پر خود کو مفلوج اور ناکارہ نہ پائے۔ سائنسی اور ٹکنولوجیکل تعلیم کا یہی مقصد ہے۔ تعلیم کا مقصد فرد کو ادب، آرٹ، فلسفہ، تاریخ اور دوسرے سماجی علوم کی نعمتوں سے فیض یاب

کرنا ہے۔ صاف بات ہے کہ ان علوم کی تحصیل کرنے والوں کا ذریعہ معاش سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ ان علوم کی تعلیم دوسروں کو دیں۔ ہمارے یہاں سب سے خستہ حالت لبرل تعلیم ہی کی ہے۔ سماج کے سب سے غبی لڑکے درس نظامیہ کی طرح آرٹس کی فیکلٹی کا ایندھن بنتے ہیں وہ کالج کی تعلیم سے کچھ بھی حاصل کیے بغیر جب سماج میں واپس آتے ہیں تو ہر کام کے لیے خود کو ناکارہ پاتے ہیں۔ اسی لیے لبرل تعلیم آج سب سے زیادہ حقارت کی نظر سے دیکھی جاتی ہے۔ اور ہماری رومانی کہانیوں اور فلموں کے ہیرو بھی ڈاکٹری اور انجینئرنگ کے طالب علم ہوتے ہیں نہ ایم۔ اے کے نہیں۔ تعلیم کا ایک مقصد افراد معاشرہ میں معاشرے کے کلچر کو عام کرنا بھی بتایا جاتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ وہ لوگ جو لبرل تعلیم کے امین ہیں کلچر بھی پیدا کرتے ہیں اور پھر کلچر کو سماج کے دوسرے افراد کے پاس اس طرح لے جاتے ہیں جس طرح کوئی ان داتا بھوکے کو روٹی کھلائے۔ کلچر کی تخلیق اکاڈمی میں نہیں ہوتی حالانکہ اکاڈمی معاشرے کی تہذیبی روایات کی بہترین محافظ ہوتی ہے۔ کلچر کی تخلیق میں پورا سماج حصے دار ہوتا ہے اور جب سماجی زندگی میکانیکی اور مشینی بن جاتی ہے، اور جب سماج مادی قدروں کے پرے کسی اور تہذیبی اور روحانی نظام اقدار کو دیکھ نہیں سکتا تو کلچر کی تخلیق کا عمل بھی بند ہو جاتا ہے اور پھر تو اکاڈمی میوزیم میں بدل جاتی ہے اور پروفیسر قبروں کے مجاور۔ اسی لیے تو ایلٹ نے اس بات پر تعجب کا اظہار کیا تھا کہ انگلستان کی یونیورسٹیوں میں انگریزی ادب بھی پڑھایا جاتا ہے۔ وہ کنا بتا یہ بتانا چاہتا تھا کہ ہر شخص کو چاہیے اس کا پیشہ کچھ ہو اور وہ زندگی کے کسی بھی شعبہ میں کام کرتا ہو اپنی مادری زبان کے ادب سے تو واقف ہونا ہی چاہیے۔ آدمی اپنی زبان اور اپنی زبان کی تہذیبی روایت سے واقف ہی نہیں ہوگا تو وہ آدمی کتنا رہ جائے گا مغرب میں جو آج لبرل تعلیم پر اصرار ملتا ہے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ انسانی علوم کے علم کے بغیر آدمی نہ دوسرے انسانوں کو سمجھ سکتا ہے نہ اپنی زندگی کو جامع بنا سکتا ہے۔ چنانچہ اسی سبب اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ سماج کو تعلیم کی افادی قدر پر ہی زور دینا نہیں چاہیے۔ بہت سے علوم ایسے ہیں کہ سائنس اور ٹکنالوجی کی مانند نہ تو فوری اثرات دیتے ہیں نہ ان کے اثرات کا فوری طور پر ٹھوس تخمینہ لگایا جاسکتا ہے۔ سماج کو ایسے امکانات

پیدا کرتے چاہئیں کہ لوگ ان علوم کو محض تحصیلِ علم کی خاطر پڑھتے رہیں اور ان کی افادیت کا پیمانہ وہ نہ ہو جو سائنس اور ٹکنولوجی کا ہوتا ہے۔ سائنس اور ٹکنولوجی ہماری پیداوار اور قومی دولت بڑھا سکتے ہیں، آرام اور آسائش کی چیزیں دے سکتے ہیں، اشیاء اور اوزار ایجاد کر سکتے ہیں، لیکن زندگی کی قدروں کی تخلیق کا کام فلسفی اور مفکر، ادیب اور فنکار ہی کرتا ہے۔ قدروں کے احساس کے بغیر آپ یا تو چیزوں کے پیچھے بھاگیں گے یا چیزوں میں گھرے ہوئے ہوں گے، یا خود بھی ایک چیز بن جائیں گے۔ اشتہارات، اخبارات، ٹیلی ویژن، فلم، ریڈیو، کامک میگزین، ڈائجسٹ اور کامریٹل آرٹ نے آج آدمی کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے، اتنی سب آسائشوں کے باوجود اگر اس کا اندرونی کھوکھلا پن اور ذہنی بے چینی دور نہیں ہو سکتی تو مرض کا علاج مادی آسائشیں نہیں بلکہ کچھ اور ہے۔ یہ اور کیا ہے اس کی تلاش اور تعین کا کام انسانی علوم کا ہے۔ لبرل تعلیم ذہن کو ایسے ہی چند کاموں کے لیے تیار کرتی ہے۔ لبرل تعلیم نہ ہو تو سماج کے پاس فلسفی اور مفکر کہاں سے آئیں گے۔ نظریے اور قدریں کیسے تخلیق ہوں گی۔ ماضی کی وہ روایت جس میں ہمارے پرکھوں کی دانش مندی خون بن کر دوڑ رہی ہے اسے محفوظ کون کرے گا۔ ماضی کے پورے ادبِ عالیہ کو ہمارے لیے معنی خیز کون بنائے گا۔ اگر یہ کام نہ کیا گیا تو وہ زمین کیسے تیار ہوگی جس میں نئے کلچر کا بیج پھوٹتا ہے، جس طرح قدیم کلچر کو زندہ کرنا ممکن نہیں اسی طرح بالکل نئے کلچر کی تخلیق بھی ممکن نہیں بلکہ جیسا کہ ایلینٹ نے بتایا ہے کہ جو بھی نیا کلچر ہوگا وہ پرانے کلچر کی کوکھ ہی سے جنم لے گا۔ انھیں ضرورتوں کی وجہ سے آج بھی یونیورسٹیاں لبرل تعلیم کا گڑھ ہیں، اور سائنس اور ٹکنولوجی کے نصاب میں لبرل تعلیم کا معتد بہ عنصر شامل ہوتا ہے۔

ایک عیسائی تعلیمی رسالہ میں مجھے ایک لاطینی کہاوت نظر آئی: ”تعلیم سب آدمیوں کے لیے اور پورے آدمی کے لیے ہونی چاہیے۔“ ہمارے یہاں کی سیکولر تعلیم جس میں مذہبی تعلیم کا نام و نشان نہیں وہ بھی ادھورے آدمی کی تعلیم ہے، اور ہمارے دینی مدرسوں کی جس میں سوائے دینیات کے کچھ اور پڑھا یا ہی نہیں جاتا وہ بھی ادھورے آدمی کی تعلیم ہے۔ تعلیم تمام آدمیوں کے لیے ہونی چاہیے لیکن یہ بات صرف ہائر سکندری سکول کے لیے

درست ہے، یعنی ۱۶ یا ۱۷ سال کے بچوں کے لیے۔ یونیورسٹی جو اعلیٰ تعلیم کا گھر ہے اپنے دروازے سب کے لیے کھلے نہیں رکھتی۔ ماہرین تعلیم نے بتایا ہے کہ ۱۷ سال کی عمر تک بچے کو ایسی تعلیم دینی چاہیے کہ وہ زندگی کا چیلنج قبول کرنے کے لیے تیار ہو جائے۔ یونیورسٹی کی تعلیم نہ سب کے لیے ہوتی ہے نہ سب کو اس کی طرف لپکانا چاہیے۔ جمہوری سماج سب کو مواقع یکساں دیتا ہے لیکن جہاں تک صلاحیتوں کا تعلق ہے تو اس کی تقسیم کا کاروبار ابھی تک اللہ میاں نے سنبھالا ہوا ہے۔ ہمارے تعلیمی انتشار کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ یہاں پر ہر شخص خود کو اعلیٰ تعلیم کا اہل سمجھتا ہے وجہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں کی یونیورسٹیوں نے ترغیبات کا ایسا جال پھیلایا ہے کہ کوئی اس ترغیب کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ بس جسے دیکھو وہ کالج جانا چاہتا ہے۔ کسی رسالہ میں میری نظر سے ایک امریکی نامہ نگار اور ایک روسی طالب علم کی بات چیت کی رپورٹ گزری تھی اس کا ایک جملہ مجھے ابھی تک یاد ہے۔ روسی طالب علم نے کہا تھا کہ ہمارے یہاں یونیورسٹی میں داخل ہونا بہت آسان ہے، لیکن داخل ہونے کے بعد جاری رہنا بہت مشکل ہے۔ مطلب یہ کہ پڑھائی اتنی سخت ہے کہ داخل ہونے کے بعد ہی نہ داخل ہونے کے فائدوں کا احسا ہوتا ہے۔

بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ یونیورسٹی کی تعلیم کم توڑ ہوتی ہے اور ہونی چاہیے لیکن ہماری یونیورسٹیوں اور دربارِ حرام پور میں اب بہت زیادہ فرق نہیں رہا۔ یونیورسٹی کی تعلیم ہر جگہ منتخب طلباء کے لیے ہوتی ہے۔ انتخاب کا معیار کیا ہونا چاہیے یہ میں آپ کو نہیں بتاؤں گا۔ ایسی راز کی باتیں صرف یو جی سی کے سامنے ہی بیان کی جاتی ہیں وہ بھی اس وقت جب کہ فرسٹ کلاس کا کرایہ دے کر دیلی بلوایا جائے، لیکن آپ اطمینان رکھیے مجھے یہ شرف کبھی حاصل نہیں ہوا۔ اس وجہ سے نہیں کہ یو جی سی مجھے نا اہل سمجھتی ہے، بلکہ اس وجہ سے کہ مجھے خود پتہ نہیں کہ انتخاب کا معیار کیا ہے۔ رسل نے تعلیم پر اپنی کتاب میں اس مسئلہ پر بحث کی ہے، لیکن اس کی باتیں بھی از کار رفتہ ہو گئیں۔ دراصل تعلیم کا موضوع ہی ایسا ہے۔ اس موضوع پر آپ جو کچھ کہیں گے، وہ ہونٹوں سے ادا ہوتے

ہی از کار رفتہ ہو جائے گا۔ تعلیم کے موضوع پر وہی شخص بات کر سکتا ہے جسے پیش پا افتادگی اور فرسودگی کا بالکل احساس نہ ہو۔ ایسے برگزیدہ بندوں کی کچھ قسمیں ہیں اور گنواچکا ہوں۔ یہ لوگ مثال کے طور پر اگر علم کے لیے تمہیں چین جانا پڑے تو چین جاؤ والی حدیث کا ذکر اس طرح کریں گے گویا وہ اس حدیث کو براہ راست چین سے لے کر ابھی ابھی نازل ہوئے ہیں۔

وہاٹ ہیڈ نے تعلیم کے لیے آزادی، رومانس اور ڈسپلن کی قدروں پر زور دیا ہے۔ یہ تینوں تعلیمی سفر کی مختلف منزلیں ہیں، مادام مونٹیسری نے بچوں کی تعلیم کی ابتدائی منزلوں میں آزادی کی اہمیت پر جو تحقیقات کی ہیں ان کی وجہ سے مرحومہ کا نام غیر فانی بن چکا ہے۔ گاندھی جی نے مادام مونٹیسری سے کہا تھا کہ میں آپ کی تحقیقات کو سر آنکھوں پر چڑھاتا ہوں، لیکن آپ کا طریقہ تعلیم میرے دیس کے لیے ممکن نہیں ہے۔ گاندھی جی دراصل بہت ہی PRAGMATIC قسم کے آدمی تھے اور وہ یہ بات جانتے تھے جو ہم نہیں جانتے کہ تعلیم کا ملک کی اقتصادی حالت سے کیا تعلق ہوتا ہے۔ رسل تو انگریز بچوں کو فرینچ اور جرمن بھاشائیں سکھانے کے لیے فرینچ اور جرمن خواتین کو ملازم رکھنے کی باتیں کرتا ہے اور یاد رکھیے کہ رسل اشرافیہ تعلیم کا نہیں بلکہ جمہوری تعلیم کا علمبردار ہے۔ ہم مغرب کی یونیورسٹیوں کے مطابق ہمارا نصاب اور طریقہ تعلیم بناتے ہیں لیکن ہمارے پاس وہ سہولتیں نہیں جو مغرب کے پاس ہیں۔ کثرت السنہ کی وجہ سے شاید وہ سہولتیں ہم کبھی بھی پیدا نہ کر سکیں۔ مثلاً اساتذہ اور طالب علموں کے لیے معیاری لیکن ارزاں کتابوں کی فراہمی کا مسئلہ شاید ہم کبھی نہ سلجھا سکیں۔ وہ کالج جو سالانہ جلسوں میں پانچ پانچ اور دس دس ہزار روپے خرچ کر ڈالتے ہیں انھیں لائبریری کے لیے پیسے نکالتے وقت پیٹ میں ایسی مروڑ اٹھتی ہے کہ پروفیسر کی ہمت نہیں ہوتی کہ اپنے مضمون کی کتابوں کے لیے پچاس سو روپے طلب کرے۔ کالج ناچ گانوں کے لیے پیسہ خرچ کر سکتا ہے کتابوں کے لیے نہیں۔ اگر آپ اس بات کی تحقیق کریں کہ ہمارے طالب علموں کے پاس ذاتی کتابوں کا ذخیرہ کتنا ہوتا ہے یا وہ لائبریری سے کتنی کتابیں ایشو کراتے ہیں تو آپ کو پتہ چلے گا کہ ہم کون سی بربریت کی

سطح پر جی رہے ہیں۔ اب رہا پروفیسروں کے مطالعہ کا مسئلہ تو پروفیسروں کی اپنی ایم اے
 کے نوٹ وہ ورثہ ہیں جو وہ آنے والی تین پیڑھیوں کے لیے چھوڑ جاتے ہیں۔ ان کا زیادہ
 وقت پرنسپل، اور کالج کا وہ کام کرنے میں صرف ہوتا ہے جو کسی وجہ سے کلرک نہیں کر سکتے۔
 علم و ادب اور تحقیق و تنقید کے وہ اہل نہیں رہے۔ اس لیے کلرک کی کمر کے خوش رہتے ہیں کہ
 بہر حال کالج کے لیے کسی نہ کسی طرح سودمند تو ہیں۔ کالج کے دیوبیکل اڈمنسٹریشن
 نے پروفیسروں کو کچا نگل لیا ہے اور ڈکارتک نہیں لی۔ اسی لیے پروفیسر آپ کو ہمیشہ آفس
 میں نظر آئے گا، لائبریری میں صرف اس وقت ملے گا جب آفس ہی کے کسی کام سے لائبریری
 کے پاس گیا ہو۔ سینٹ یا اکاڈمک کونسل یا بورڈ آف سٹڈیز کی رکنیت، امتحان بننے کے لیے
 مختلف یونیورسٹیوں میں بھاگ دوڑ، ٹیوشن اور گائڈس، ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ، پرنسپل
 اور آفس کے کام اور اسی قسم کی دوسری الم غلم سرگرمیوں میں اس کی پوری زندگی تلف ہو جاتی
 ہے۔ پروفیسر کی زندگی میں نہ آزادی ہے نہ رومانس نہ ڈسپن۔ رسل نے بتایا ہے کہ استاد
 کا کام علم کو محبت کے ساتھ پیش کرنا ہے۔ ابتدائی منزل میں یہ صحبت خود علم کے ساتھ ہوتی
 ہے۔ اگر آپ نے شاعر کو جھوم جھوم کر پڑھا، ہی نہیں تو پھر آپ نے شاعر کو پڑھا یا ہی کیا۔
 اب یہ تو آپ جانتے ہی ہیں کہ محبت فی الحقیقت فرصت کا کام ہے۔ لیکن پروفیسر کی قسمت
 میں وہ فرصت کہاں کہ رات دن تصور جاناں کیے ہوئے بیٹھا رہے۔ اعلیٰ تعلیم کی ہر محنت میں
 آپ کو فرصت پر اصرار ملے گا، لیکن شرط یہ ہے کہ پروفیسر فرصت کا مناسب استعمال کرے
 فرصت اسے اس لیے نہیں دی جاتی کہ وہ حجاموں کے ساتھ بیٹھا بیت بازی کرے۔ ٹیوشن
 کرے، گائڈس لکھے، مذہبی پمفلٹ پڑھے یا یونیورسٹی کی سیاست پر اخباروں میں کالم
 نویسی کرتا رہے۔ اگر پروفیسر سے پڑھانے کا کام لیا جاتا ہے تو اس کا سبب صرف یہ ہے
 کہ وہ پڑھنے میں زیادہ وقت صرف کرے تاکہ وہ جو کچھ بھی پڑھائے وہ اس کے وسیع مطالعہ
 کا پچوڑ ہو۔ جو لوگ فرصت کے صحیح استعمال کے فن سے واقف نہیں ہوتے ان کے لیے فرصت
 بے مصرفی کا دوسرا نام بن جاتی ہے اور وقت ایک پہاڑ بن جاتا ہے جو کاٹے نہیں کٹتا۔
 اگر پروفیسر میں رومانس کا جذبہ نہیں، علم کی بے لوث تڑپ نہیں، فکر و نظر کے نئے آفاق

سر کرنے کا ولولہ نہیں، تو اس کے لیے فرصت کا ہلی کا بہانہ بنتی ہے۔ اس کا ذہن زندگی آلود ہو جاتا ہے، شخصیت سکڑ جاتی ہے اور وہ اپنے مشغلہ اپنے پیشہ اور اپنی ذات سے بے زار، اکتا یا ہوا پھرتا ہے۔ اس اکتاہٹ سے نجات پانے کے لیے وہ بدترین قسم کی سرگرمیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ اساتذہ میں آراء ایس ایس اور جماعت اسلامی کے علمبرداروں کی تعداد دوسرے پیشوں سے کہیں زیادہ ہے پروفیسر جب نازی، فاشسٹ اور فرقہ پرست بنتا ہے تو گویا سماجی زندگی کا پانی اپنے سرچشمہ ہی سے گندہ ہونا شروع ہوتا ہے۔ فرقہ پرستی فنا شنرم ہے اور تعلیم فنا شنرم کا توڑ ہے۔ تعلیم یافتہ ہونے کا مطلب ہے ان نعمتوں سے مالا مال ہونا جو آدمی کو مہذب اور شائستہ بناتی ہیں، اس کے ذہنی آفاق کو وسیع کرتی ہیں، اسے کشادہ دل، کشادہ جبین اور وسیع مشرب بناتی ہیں۔ تعلیم یافتہ ہونے کا مطلب ہے مسائل پر ٹھنڈے دل سے غور کرنا، حقائق کی معروضی طور پر چھان بین کرنا، صحیح نتائج اخذ کرنا سچائی کی تلاش کرنا، قدروں کا احساس اور شعور رکھنا، اور فکر و نظر سے کام لینا، یہ سب عناصر مل کر آدمی کو وہ ذہنی کلچر عطا کرتے ہیں جو ایک ہوشمند سماج کا سرچشمہ ہے۔ فرقہ پرست کا ذہن اس سرچشمہ سے محروم ہوتا ہے۔ وہ ایک ایسا ریگزار ہوتا ہے جس میں نفرت و حقارت کے بگوئے اٹھتے ہیں اور بغض و غضب کی آندھیاں چلتی ہیں میں ایک نہیں بیسیوں فرقہ پرست پروفیسروں سے واقف ہوں جو کلاس میں، سٹاف روم میں، چوراہوں پر، فاشی جماعتوں کی مجلسوں اور کانفرنسوں میں اپنی زہریلی زبان سے پھنکار دیتے رہتے ہیں، انہیں دیکھ کر میں سوچتا ہوں، کیا یہی ہیں ہماری تہذیبی روایتوں کے وارث، علمی خزانوں کے پاسبان، ادب آرٹ اور کلچر کے نگہبان۔ سکولوں اور کالجوں کے وہ بچے جو ان کی نہراشتانیوں پر پل کر جوان ہوئے ہیں وہ سماجی زندگی میں نفرتوں کی کیسی آگ بھڑکا سکتے ہیں اس کے تصور سے بھی جی لرز اٹھتا ہے۔

تعلیم خلا میں نہیں دی جاتی۔ تعلیم خالی الذہن لوگوں کو بھی نہیں دی جاتی۔ تعلیم طالب علم کے ذہن کو بھکاری کا خالی کشول سمجھ کر بھی نہیں دی جاتی۔ انسانی ذہن ایک زندہ آرگنزم ہے ٹین کی پیٹی نہیں کہ اس میں معلومات کی گلی سڑی چندھیاں ٹھونس کر بھری جائیں۔ وہ ہائٹ

ہیڈ نے کہا ہے کہ تعلیم کا کام ذہن کو بھرنے کا نہیں بلکہ اسے آگ لگانے کا ہے۔ آہستہ آہستہ ذہن کا شعلہ بھڑکتا ہے اور جہل کا اندھیرا دور ہونے لگتا ہے۔ اندھیری رات میں دیے کو جلا کر نکلنا، ان جانی چیزوں کو جاننا، ان دیکھی دنیاؤں کی سیر کرنا، نئے میدانوں کی تلاش، نئی سمتوں کی طرف روانگی، نئے آفاق کا انکشاف، یہ ہے وہ رومانی جذبہ جس پر تعلیم کی پوری عمارت تعمیر کی گئی ہے۔ تجر، تجسس، تحقیق اور انکشاف کے جذبات کا معلم مکمل طور پر فائدہ اٹھاتا ہے اور طالب علم کو ایک ایسی راہ پر گامزن کر دیتا ہے جس پر اس کے علم کی تشنگی ہر لمحہ بڑھتی جاتی ہے اور گودہ ایک خاص منزل پر پہنچ کر اپنی فارمل تعلیم کو مکمل کر لیتا ہے اور کام دھندے پر لگ جاتا ہے، لیکن اس کا ذوق تجسس اور تجر کم ہونے نہیں پاتا اور کسی نہ کسی طرح اپنی پیشہ ورانہ سرگرمیوں سے وقت نکال کر وہ اپنی پیاس بجھاتا رہتا ہے۔ یہی چیز اسے تروتازہ رکھتی ہے اور اس کے ذہن کو زنگ آلود اور گٹھل بننے نہیں دیتی۔ ہمارا طریقہ تعلیم کچھ اس قسم کا رہا ہے کہ پہلے تو وہ طالب علم کی دل چسپی کا گلا گھونٹتا ہے۔ پھر اس کے ذوق تجسس اور تجر کی گردن مارتا ہے اور بالآخر اس کے ذہن کو بساند مارتی معلومات کا ڈھیر بنا کر چھوڑ دیتا ہے۔ ہمارے یہاں تعلیم کا رومانس محض ایک انحطاط میں بدل گیا ہے۔ اس میں نظام تعلیم سے کہیں زیادہ قصور ان اساتذہ کا ہے جن کے چہرے کی مردنی، ذہن کی مسکینی، مزاج کا اضمحلال، اور سکڑی سمٹی جھاڑ جھنکار روتی بسورتی شکن آلود شخصیت کی بیچارگی اور بے کسی، طالب علموں کا ابال، ہم جوئی، جوش و خروش اور دلولوں کے بے ٹھنڈے پانی کا کام کرتی ہے۔ جب اساتذہ میں ہی ذوق علم ماند پڑ گیا ہو تو وہ طالب علموں کے ایوان فکر کو کیا دہکائیں گے۔ وہ سماج جو اپنے کمزور ترین دماغوں کو معلمی کے پیشہ کے لیے وقف کرتا ہے اور ان کے ساتھ اقتصادی نا انصافی کا سلوک روا رکھتا ہے بالآخر اس کا خمیازہ ان گڑھ، غیر تربیت یافتہ، اور نیم تعلیم یافتہ نسلوں کی صورت میں بھگتا ہے۔ یہ نسلیں سماج پر بار بن جاتی ہیں۔ سانپ کے منہ کی چھپو ندر کی طرح نہ وہ انہیں نگل سکتا ہے نہ اگل سکتا ہے۔ یہی لوگ پھر اساتذہ بنتے ہیں اور ایسی ہی دوسری ان گڑھ نسلیں پیدا کرتے ہیں۔ بیوروکریسی کو خراب کرتے ہیں، کلچر کو بازاری بناتے ہیں، سیاست کو طاقت کی

کش مکش اور سماج کو خود غرضی، ترقی کو حشی، اور مادہ پرستی کے جو اثر ہیں بدل دیتے ہیں ہمارے اساتذہ کا ایک بہت بڑا حلقہ ایسا ہے جسے فی الحقیقت مسجد میں پیش امام، مندر میں مہنت یا مال گاڑی کا گارڈ ہونا چاہیے تھا۔ وہ سکولوں، اور کالجوں میں ہیں۔ نتیجہ سامنے ہے، مدارس کی مال گاڑیوں سے جو کندہ ناتراش نکلتے ہیں وہ مسجدوں، مندروں کو آگ لگاتے ہیں، خود اساتذہ پر ہتھراؤ کرتے ہیں، اور کمپس کو کپ فائریس بدل کر وحشی قبائل کی طرح شعلوں کے گرد ناچتے ہیں۔

مدرسوں میں تربیت کی اہمیت ختم ہو گئی ہے۔ تعلیم کا محض نام ہے، صرف تدریس کا سلسلہ رہ گیا ہے اور وہ بھی برائے نام کیونکہ ایک طرف کو چنگ کلا سینر، دوسری طرف ٹیوشن کی گرم بازاری بتاتی ہے کہ مدرس کلاس میں صرف ہوم ورک دینے کا کام کرتا ہے۔ تربیت طلباء میں ذاتی دل چسپی کے بغیر ممکن نہیں لیکن مدرس کے پاس اب طالب علموں کی اتنی کثیر تعداد ہوتی ہے کہ طلباء بھی بے چہرہ بھیٹر بن گئے ہیں۔ انتظامی اور دفتری کام بھی اتنا زیادہ ہوتا ہے اور نصاب اور امتحان بھی سرخ فینہ میں اتنا جکڑا ہوتا ہے کہ مدرس اگر تدریسی کورس ہی وقت متعینہ پر ختم کر سکے تو سمجھو گنگا نہایا۔ پھر طالب علم کی تربیت میں گھر کا ماحول اور مدرسہ کا ماحول ساتھ ساتھ چلتے ہیں، اور گھر مفلوک الحال معاشروں میں یا تو بن ہی نہیں پاتے یا بنتے ہیں تو گھر کی فضا پیدا نہیں کر پاتے، اور خوش حال معاشروں میں گھر ٹوٹتے زیادہ ہیں بنتے کم ہیں۔ تربیت کا تعلق چند اخلاقی قدروں پر ہے اور اخلاقی قدریں آج کے معاشرے میں FLUX میں ہیں۔ آداب و اطوار، ضبط نفس، جفا کشی اور ایشیا نفسی، سعادت مندی اور بے لوثی، تندرست جسم میں تندرست دماغ، یہ وہ قدریں تھیں جن پر افلاطون سے لے کر مہاتما گاندھی تک زور دیا کرتے تھے اور علم اور تدریس سے زیادہ کردار کی تعمیر کو اہم گردانتے تھے۔ جیسے جیسے سماج کا طبقاتی شعور پیدا ہوتا گیا تو اخلاقیات کی نوعیت بھی سماجی کم اور طبقاتی زیادہ بنی۔ کچلے ہوئے طبقہ کے سامنے ضبط نفس، جفا کشی، سعادت مندی اور بے لوثی کی باتیں کرنا گویا انھیں فوٹے غلامی میں زیادہ پختہ کرنا تھا۔ لبرل تعلیم لبرل سماج کا عطیہ تھی لیکن لبرلزم نے جب اپنا منطقی انجام کھلی سوسائٹی میں دیکھا تو گوشہ نشین ہو گیا۔

ادھر جمہوری انفرادیت پسندی کھلے سماج میں نراج کو پہنچی، ادھر ریڈیکلزم نے نراج سے
 بچنے کے لیے جمہوریت اور انفرادیت کی قدریں آمریت پر بھینٹ چڑھا دیں۔ ایک طرف
 جمہوری آزادہ روی کی کھلی سوسائٹی تھی تو دوسری طرف یساری پیورٹیٹزم کا بند سماج اور
 نیا انسان دونوں سے بیزار تھا۔ پھر نیچے نخت جگر نہیں درد سربنے عورت مرد کی غلامی سے
 آزاد ہوئی تو گھر کے ساتھ ساتھ کارخانہ کا بار بھی اس کے کندھے پر آن پڑا۔ اب ہندوستان
 کے برعکس روس اور امریکہ دونوں کو فکر لاحق ہے کہ نیچے کم پیدا ہو رہے ہیں اور شرح آبادی
 تشویشناک حد تک گھٹ رہی ہے۔ مخلوط خاندان کے ٹوٹاؤ اور عورت کی ملازمت نے
 بچوں کو نرسری اور کنڈرگارٹن میں دھکیل دیا۔ کچھ لوگ کہتے ہیں اس طرح نیچے خاندانی استبداد
 سے بچ گئے، دوسروں کا کہنا ہے وہ خاندانی محبت سے محروم ہو گئے۔ کچھ لوگ کہتے ہیں خاندان
 تعلیم و تربیت کا موزوں ادارہ نہیں، یہ کام ریاست ہی کر سکتی ہے۔ کچھ لوگ ریاستی تعلیم
 سے بھی فوش نہیں — جیسا کہ فاشی اور آمریاستوں کے تجربات سے ظاہر ہے۔
 پھر نفسیات نے وہ دھاندلی مچائی کہ اخلاقی قدریں نو دو گیارہ ہو گئیں، شخصیت اور کردار
 کے تصورات ہی ہوا ہو گئے۔ مادہ پرست کاروباری دنیا میں لفظوں نے اپنے معنی ہی
 کھو دیے۔ جھوٹ چوری، بے ایمانی، بے وفائی، کے الفاظ کا استعمال سیاست، ٹیکس اور
 بیوپار کے دائرہ میں رکھ کر کیجیے اور دیکھیے کہ یہ الفاظ وہ معنی نہیں دیں جو مثلاً مسدس حالی
 میں دیتے ہیں۔ ٹیکس چرانے والا، کالا بازار کرنے والا، سیاسی قلابازیاں کھانے والا،
 ہتھیار اور بارود بنانے والا صاحب عزت ہے کیونکہ اسی کے پیسہ اور اثر و رسوخ سے
 قوم کے مدرسے چلتے ہیں۔ ایسے تمام گھپلوں کا اثر استاد اور طالب علم کے کردار پر پڑنا ناگزیر
 ہے۔ استاد اب محض کسٹڈین رہ گیا ہے جس کی کسٹڈی میں سنبھالے نہ جاسکیں اتنے بچے
 جمع ہوتے ہیں اور استاد کا زیادہ وقت فائیکوں اور دفتری کاموں میں صرف ہوتا ہے۔ رہا
 تعلیم کا مسئلہ تو اب تو دوسری اور تیسری جماعت سے لے کر ایم، اے تک کی گائڈیں
 مارکٹ میں ملتی ہیں پوری تعلیم سوال و جواب CATECHISM کا روپ اختیار کر گئی ہے۔
 یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر صحیح طریقہ اختیار کیا جائے تو آج کی چار سال کی تعلیم ایک سال میں دی

جاسکتی ہے۔ یہ جدید تعلیم کا ایک عجیب پیراڈوکس ہے کہ ایک طرف وہ اتنی گاڑھی ہے کہ گھر پر ٹیوشن اور ماں باپ کے جتنے کے باوجود بچہ کے ذہن میں سماقی نہیں تو دوسری طرف اتنی پتلی ہے کہ خواہ مخواہ کے لیے طویل عرصہ پر پھیلی ہوئی معلوم ہوتی ہے ہندوستان میں ہی نہیں دنیا بھر میں آج بھی ان بچوں کی تعداد بہت زیادہ ہے جو سکول کی تعلیم ختم نہیں کر پاتے۔ اس کی وجوہات بھی بے شمار ہیں جو بے شمار رپورٹوں پر پھیلی ہوئی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ آج کل ایک اور پریشانی کا تصور عام ہو رہا ہے کہ کیا سکول ضروری ہیں۔ کیا سکول کی تعلیم بچوں کے لیے مفید ہے۔ کیا تعلیم کا بڑھتا ہوا خرچ ماں باپ اور ریاست برداشت کر سکیں گے، کیا ہم تمام بچوں کو مناسب تعلیم دے سکیں گے آخر تعلیم کے بغیر لاکھوں انسانوں نے صدیوں تک اس دنیا میں زیست کی ہے اور آج بھی کر رہے ہیں تو تعلیم کونسا گریو کیوں سمجھا جائے۔ تعلیم میں جدید زمانہ کا FAD تو نہیں۔ اب دیکھیے یہ تو ایسے سوال ہیں جو آدمی کی نیند حرام کر سکتے ہیں۔ بہتر تو یہی ہے کہ پھٹے کوٹ پر مستعار ٹائی لگا کر پارچہ فروشوں کی وہ تقریریں سنی جائیں جس میں وہ کپڑا لینے جا پاں اور تعلیم لینے چین جاتے ہیں۔

آج کل سکول اور سکول کی تعلیم کے خلاف تو بہت کچھ لکھا جا رہا ہے۔ سکول مر گیا ہے، یا سکول فوج، اسپتالوں پاگل خانوں یا جیل کی طرح ایک بہت بڑا اور ان سے بھی کہیں زیادہ پھیلا ہوا اور طاقتور ادارہ بن گیا ہے یا بچوں کا SUBCULTURE بھی بیسویں صدی ہی کا ایک فینومینا ہے جس کی طرف ہم ضرورت سے زیادہ جذباتی بن گئے ہیں، یا سکول اور کالج بچپن کے زمانہ کو غیر ضروری طور پر طول دینے اور بچوں کو نوجوان ہونے کے بعد بھی بچہ رکھتے ہی کا ایک ذریعہ ہے وغیرہ وغیرہ قسم کی باتیں چاروں طرف سنائی دیتی ہیں۔ ان باتوں کو آسانی کے ساتھ نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہ تو حقیقت ہے کہ تعلیم کے بعد آدمی سفید کار ملازمت ہی کو پسند کرتا ہے اور اس طرح ذہنی کام اور ہاتھ کے کام میں تفریق پیدا ہوتی ہے جو بیکاری کا بحران پیدا کرتی ہے، یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ تعلیم چاہے جتنی عام ہو صرف باصلاحیت بچے ہی تعلیم میں آگے بڑھتے ہیں جیسا کہ دنیا بھر میں DROP-OUT

کی تعداد سے ظاہر ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی ہوا کہ تعلیم یافتہ طبقہ PRIVILEGED طبقہ ہوتا ہے جو حاصل شدہ مراعات سے دست بردار ہونا نہیں چاہتا اور اس طرح سماجی مراعات کے نظام کو برقرار رکھتا ہے۔ غیر تعلیم یافتہ ہونے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ آدمی سماجی مراعات سے محروم اور اسفل زندگی گزارے اور صاف بات ہے کہ بیسویں صدی سے قبل یہ صورت حال دنیا کے کسی سماج کی نہیں تھی۔ سکول انسانی زندگی پر کتنا حاوی ہے یہ اس بات سے ہی ظاہر ہے کہ امریکہ میں کچرا صاف کرنے کے لیے بھی ڈپلوما کی ضرورت پڑتی ہے اور ہمارے یہاں چپراسیوں کے لیے بھی میٹرک کا سرٹیفکیٹ مانگا جاتا ہے۔ صاف بات ہے کہ آدمی بے شمار کام ایسے کرتا آیا ہے اور اگر سکول زندگی پر اتنے حاوی نہ ہوتے تو آج بھی وہ یہ کام کر سکتا تھا جن کے کرنے کے لیے مروجہ سکول کی تعلیم ناگزیر نہیں۔ آج کل محسوس یہ کیا جا رہا ہے کہ زیادہ سے زیادہ آدمی جلد سے جلد پختہ زندگی کی ذمہ داریوں کو سنبھال لیں وہی ان کے اور سماج کے حق میں بہتر ہے۔ یونیورسٹی کی تعلیم ان نوجوانوں کو بھی بچہ ہی رکھتی ہے جنہیں خود بچوں کا باپ ہونا چاہیے تھا۔ لیکن یونیورسٹی کے طالب علم بچے نہیں ہوتے بلکہ نوجوان ہی ہوتے ہیں گو وہ نوجوانوں کے فرائض ادا نہیں کرتے اور بچوں کی مراعات سے بہرہ ور ہوتے رہتے ہیں۔ نتیجہ ظاہر ہے، اور ہمارے سامنے ہے۔ ہماری یونیورسٹیاں غیر ذمہ دار نوجوانوں کا ایسا گڑھ بنی ہوئی ہیں جو نہ تو ذمہ دار زندگی کی تیاری کرتے ہیں نہ زندگی سماج پیشہ اور تعلیم کی طرف کوئی ذمہ دارانہ رویہ اختیار کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ یہ طالب علم سیاسی جماعتوں کے ہاتھ کا ایسا کھلونا بنے ہوئے ہیں کہ سماج میں ایک پرائیویٹ سینا کاروپ اختیار کر گئے ہیں۔ آج کوئی بھی سیاسی جماعت طالب علموں کی طاقت کو نظر انداز نہیں کر سکتی۔ یونیورسٹی کی پس علم و ادب کے گہوارے نہیں رہے بلکہ سیاسی جماعتوں کی سرگرمیوں کے اڈے بن گئے ہیں۔ اخلاقیات اور تربیت کی اہمیت ختم ہونے کے بعد، تعلیم صفر پر جانے کے بعد، تدریس ناقص اور سطحی بن جانے کے بعد، یونیورسٹی طلباء کو سیاست کے ایندھن کے طور پر استعمال کرنا مشکل نہیں رہا۔ حد درجہ فاشسٹ نسلی، اور فرقہ پرست تصورات ان نیم خواندہ طلباء میں پھیلانے جا سکتے ہیں۔ اور پھیلانے جاتے

رہے ہیں۔ تعلیمی ادارے ادارے ہونے کے ناطے ہی سماج کا عکس ہوتے ہیں اور سماجی تضادات اور تعصبات کو پالتے پوتے رہتے ہیں۔ سماج میں اگر ایک زبان، ایک تہذیب، ایک فرقہ، ایک مذہب، ایک ملک، ایک تصور اور ایک نظریہ کے خلاف تعصب ہے تو ان تعلیمی اداروں میں اس کے نصاب اور اس کی کتابوں میں، اس کی تعلیمی اور تہذیبی سرگرمیوں میں اس تعصب کا عکس پڑنا ناگزیر ہے۔ بے شمار ایسے پرائیویٹ سکول ہیں جن میں چند مضامین اور چند زبانیں نہیں پڑھائی جاتیں۔ یہی نہیں بلکہ سیاہ فام یا اچھوت یا دوسری ناتیوں جاتیوں کے بچوں کو داخلہ تک نہیں ملتا۔ یہی نہیں بلکہ ایسا نصاب پڑھایا جاتا ہے جو میلانی اور متعصبانہ ہوتا ہے۔ تعلیم کو قومیا نے اور اسے ریاستی بنانے سے مسئلہ حل نہیں ہوتا، پھر تو تعلیمی ادارے ریاستی آئیڈیولوجی کے INDOCTRINATION کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ خیالات اور تصورات کے آزادانہ تفحص کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں۔ فاشی اور اشتراکی ریاستوں کی تعلیمی تاریخ بتا دے گی کہ عمرانی علوم کا تو سوال ہی کیا، اگر سائنسی تحقیقات بھی ریاستی آئیڈیولوجی سے ہم آہنگ نہیں تھیں تو ان پر قدغن عائد کیے گئے۔ یہ تحقیق کہ سفید اور سیاہ، یہودی اور آریائی کا خون ایک ہوتا ہے سزاوار تعزیر گردانی گئی لیکن ایٹم بم سے ہائیڈروجن بم زیادہ ہلاکت آفرین ثابت ہوتا ہے قسم کی تحقیق کو انعامات سے نوازا گیا۔

صاف بات ہے کہ تعلیمی صورت حال جب اس قدر الجھی ہوئی ہو تو ادب اور تعلیم کے رشتہ پر غور کرنا کافی مشکل ہو جاتا ہے۔ آدمی کوئی بات بھی خود اعتمادی سے نہیں کہہ سکتا۔ ادب کے نقاد تو اس موضوع کو ادب کا موضوع سمجھتے ہی نہیں، لیکن مجھ جیسے لوگ جو تعلیم کی روٹی کھاتے ہیں اور ادب کا چارہ چرتے ہیں کب چین سے بیٹھنے والے ہیں۔ وہ تو ادب کا رشتہ سوائے ادب کے ہر چیز سے ثابت کرنے پر تلے ہوئے ہیں۔ چنانچہ ادب برائے ادب کے علاوہ ادب برائے ہر چیز پر گورہ افشانی کو ہم مدرس لوگ فریضہ منصبی سمجھتے ہیں۔ سماج زندگی اخلاق، عوام، انقلاب، تعلیم وغیرہ تو پھر بھی بہ فضل رب خاصے شریفانہ موضوعات ہیں۔ لیکن مدرس نقادوں کے لیے لکھنا اور چھپنا چونکہ میٹھی خارش کی صورت اختیار کر گیا ہے اس لیے

اگر ناخن قلم ان موضوعات کی کھال ادھیڑ کر رکھ دے تو مجھ جیسے لوگوں نے حفظ ماتقدم کے طور پر چند دوسرے موضوعات ابھی سے محفوظ کر لیے ہیں۔ مثلاً پیغمبری وقت پڑے تو فردی ادب برائے قوتِ باہ پر بھی طبع آزمائی کرنے کے لیے تیاری کر چکا ہے اور اس مقصد کے لیے فحش ادب، ایروٹیکا اور قراہادین کا وافر ذخیرہ جمع کر لیا ہے۔ لیکن خدا کا شکر ہے کہ حالات اتنے ناگفتہ بہ نہیں۔ ادب کا رشتہ بے شمار ایسے موضوعات سے ثابت کیا جاسکتا ہے جو شرعاً جائز ہیں۔ لہذا لبوب کبیر کی بجائے مفرح مسکین سے کام چل سکتا ہے۔

تو میں کہہ رہا تھا ادبی نقاد تعلیم سے کم ہی سروکار رکھتے ہیں جن لوگوں نے اس موضوع پر لکھا مثلاً ایف آر لیوس صاحب وہ بھی یونیورسٹی میں لبرل تعلیم ہی کا بلیو پرنٹ پیش کر سکے۔ گویا یہ موضوع ہی ایسا ہے کہ اس میں معلّموں کو دل چسپی ہو سکتی ہے ادیبوں کو نہیں اور لطف کی بات یہ ہے کہ معلّموں کو بھی بہت زیادہ دل چسپی نہیں ہوتی۔ اساتذہ کی کانفرنسوں میں بھی اساتذہ تعلیم کے مسائل پر کم اور ادب کے مسائل پر زیادہ بحث کرتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ کوئی ادیب خود کو معلّم کہلانا پسند نہیں کرتا لیکن ہر معلّم خود کو ادیب کہلانے پر ایٹری چوٹی کا زور لگا دیتا ہے۔ صورتِ حال کچھ اس قدر مضحکہ خیز ہو گئی ہے کہ ایسا لگتا ہے گویا ادیب صرف معلّموں کے لیے ادب لکھتا ہے اور معلّم اس لیے ادب پڑھتے ہیں کہ ادب پر کچھ لکھ کر وہ بھی ادیب بنیں۔ اور طالب علم اس لیے ادب پڑھتے ہیں کہ اگر وہ ادیب نہ بن سکے تو کم از کم معلّم ضرور بنیں گے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادیب ادب لکھتا ہے، معلّم اس کی تعریف و تفسیر لکھتا ہے، طالب علم پہلے تفسیر اور بعد میں ادب پڑھتا ہے اور افسر بننا تو ادب پڑھنا چھوڑ دیتا ہے، اور نہ بنا تو خود مفسر بنتا ہے اور ادب پڑھے بغیر ادب کی تفسیر لکھنے کا غیر معمولی ملکہ پیدا کرتا ہے۔ اس طرح ادب کا زندگی سے، عوام سے، مختلف پیشوں اور طبقوں میں بٹے ہوئے عام آدمی سے جو گہرا ربط ہونا چاہیے وہ ختم ہو گیا ہے۔ ادب کا دائرہ ادیب، معلّم اور طالب علم کے مشلت میں بدل گیا ہے جو اقلیدس کا ایسا معرّہ ہے کہ نہ تو ادیبوں کے سمیناروں میں حل ہوتا ہے نہ اساتذہ کی کانفرنسوں میں۔ اب تو ادیبوں کے سمینار بھی جامعات ہی میں ہوتے ہیں، اور جامعات میں اساتذہ عروض و اسلوبیات و لسانیات پر اتنی زبردست عالمانہ لٹرائیاں کرتے ہیں کہ

ادیب سہما ہوا سوچتا ہے کہ مثلاً وہ افسانہ یا غزل جو قبض و کشاد کے اس مرحلہ میں تیار ہوئی تھی جب لکھنے کی میز اور بیت الخلاء کے درمیان اس کی آمد و رفت کا سلسلہ جاری تھا، اس افسانے یا غزل کو اگر ادب کے یہ ٹکنو کریٹ تخلیق کرنے بیٹھیں تو کم از کم اپنی پانچ ایکڑ زمین پر پچاس کروڑ کے کمپیوٹروں کا کارخانہ ڈالنا پڑے۔

تو میں کہہ رہا تھا کہ تعلیم کے مسائل، نصاب، طریقہ تعلیم کی درجہ بندی وغیرہ کے مسائل میں جن پر ادیب یا ادبی نقاد اسی وقت کچھ کہنے کا اہل ہوتا ہے جب وہ ماہر تعلیم ہو اور اکثر ایسا نہیں ہوتا۔ جب نصابی کتابیں موجود نہیں تھیں تو ادبی کتابوں سے نصاب کا کام لیا جاتا تھا۔ مثلاً فارسی کی تعلیم گلستاں سے شروع ہوتی تھی۔ لیکن اب تو خصوصی طور سے نصابی کتابیں تیار کی جاتی ہیں، گویا ادب کو اب یہ فکر لاحق نہیں ہوتی کہ وہ نصوص کے پیدا ہونے کے بعد باب پنجم لکھے یا نہ لکھے، بچوں کا ادب بھی الگ سے لکھا جاتا ہے، گویا اسے یہ فکر بھی نہیں کہ اس کا ادب مخرب اخلاق ثابت ہو گا۔ اس طرح ایک معنی میں دیکھیے تو ادب، تعلیم، تربیت اور اخلاقیات سے ماورا ہو گیا ہے۔ وہ زندگی کے تجربہ کا بیان ہے۔ اور ہر اس شخص کے لیے ہے جو اس تجربہ سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہو اور ساتھ ہی اس تجربہ سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ رکھتا ہو، چنانچہ وہ ادارے جو ایک مخصوص قسم کے تعلیمی، تربیتی اور اخلاقی منصوبہ کے تحت وجود میں آتے ہیں جیسے مثلاً دینی اور مذہبی مدرسے ان میں بھی ادب اپنے فقدان سے نمایاں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان مدرسوں سے جو لوگ پڑھ کر نکلتے ہیں وہ یک طرفہ اور گٹھل شخصیتوں کے مالک ہوتے ہیں اور انسان زندگی اور سماج کا ان کا تصور صرف مذہبی تعلیمات تک محدود ہوتا ہے۔ وہ انسان کی تہذیبی سرگرمیوں کو عموماً مذہب کے ساتھ منسلک نہیں کر سکے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادب اور آرٹ مذہب سے رشتہ رکھنے کے باوجود مذہبی اداروں کی رہنمائی اور سرپرستی سے محروم رہے ہیں۔ اور ایک سیکولر سرگرمی کی صورت اختیار کر گئے ہیں۔ ہمارے علمائے دین کی کتابوں میں ادب اور آرٹ کا ذکر نہ ہونے کے برابر ہے اور جب ذکر ملتا بھی ہے تو نقطہ نظر اس قدر اخلاقی اور آدرش وادی ہوتا ہے کہ ان کی باتیں خیر اندیش فکر سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں، مغرب میں بھی وہ کتابیں جو مثلاً کینٹھولک یونیورسٹی کے اساتذہ نے

لکھی ہیں یا ادب پر ان کے سیمیناروں کے مضامین پر مشتمل ہیں تنقید کا کوئی اطمینان بخش نمونہ پیش نہیں کرتیں حالانکہ مغرب میں ادب اور فنون لطیفہ کلیسا کے اتنے باہر نہیں رہے جتنا کہ ہمارے دینی مدرسوں سے۔ اس سے تو ایک ہی بات ثابت ہوتی ہے کہ ادب کا مذہب سے گہرا رشتہ ہونے کے با وصف ادب مذہبی سرگرمی نہیں اور ادب کے معاملات کو مذہب کی روشنی میں تو سمجھا جاسکتا ہے لیکن مذہبی نقطہ نظر سے نہیں جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ادب کی طرف DOCTRINAL رویہ بہت کارگر ثابت نہیں ہوتا۔ وجہ یہ ہے کہ ادب زندگی کے تجربات کا بیان ہے اور تجربات نظام عقائد میں مشکل ہی سے سمستے ہیں۔ اگر آپ غور سے دیکھیں تو ادب پر کیونسٹ نقادوں کی باتیں مذہبی علماء کی باتوں سے مختلف نظر نہیں آتیں۔ دونوں ایک خاص قسم کا ادب ہی قبول کر سکتے ہیں جو ان کے اخلاقی اور سماجی تصورات کا آئینہ ہے۔ یہ تصورات چاہے اتنے اچھے ہوں لیکن نہ تو وہ پوری انسانی زندگی کا احاطہ کر سکتے ہیں نہ رنگارنگ انسانی زندگی محض ان تصورات سے عبارت ہوتی ہے وہ ادب جو ان تصورات کا حامل نہیں ہوتا، ان کی نظر میں گمراہ ہوتا ہے۔ گمراہ کا لفظ دونوں کو بہت عزیز ہے۔

کیا تعلیم کی طرف فنکار کی کوئی ذمہ داری ہے؟ یہ بالکل ایسا ہی سوال ہے جیسا کہ سماج یا زندگی کی طرف اس کی کوئی ذمہ داری ہے؟ فنکاری تو آئینہ ہے جس میں زندگی اور سماج کا عکس نظر آتا ہے۔ اسی لیے زندگی انسان اور سماج فنکار کے لیے تخلیق کا خام مواد ہے تعلیم پر تقریر کی جاسکتی ہے لیکن ادب پیدا کرتے کے لیے تو فنکار کو اس آدمی پر نظر مرکوز کرنی پڑتی ہے جو تعلیم لے رہا ہو، یاد دے رہا ہو، یا تعلیمی ادارے کا کرتادھرتا ہو یا اس سے منسلک ہو۔ چنانچہ سکول، کالج، اور یونیورسٹی کی زندگی پر طنزیہ، مزاحیہ اور حقیقت پسندانہ افسانے، ناول، اور ڈرامے لکھے گئے ہیں۔ سکول ٹیچر اور پروفیسر افسانوی ادب کے دل چسپ کردار رہے ہیں۔ جارج ابلیٹ، ڈکنس، جانسٹی، کنگسلی ایبمس، سی پی سنو، پامیلا ہنسفورڈ جانسن، لائونل ٹریلنگ، نیبا کوف، وغیرہ چند ایسے نام ہیں جو اس ضمن میں فوری طور پر یاد آ رہے ہیں۔ ان ناموں میں اور بھی اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ ان فنکاروں کی تحریروں میں سکول،

کالج اور یونیورسٹی کیپس کی دلاؤ بڑے تصویریں ملتی ہیں۔ دورِ جدید میں تو یونیورسٹی کیپس، اور اس کی سیاست اور پروفیسروں اور اسکالروں کی باہمی چشمک رقابت، کینہ پروری، اکاڈمک اور گھریلو زندگی پر کافی لکھا گیا ہے اور جس طرح انیسویں صدی کے افسانوی ادب میں سکول ٹیچر کے اچھے خا کے ملتے ہیں اسی طرح بیسویں صدی کے ادب میں کالج پروفیسر ایک دل چسپ افسانوی کردار کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اردو میں کالج کے زمانہ کی رومانی زندگی کی تصویریں ملتی ہیں لیکن سکول ٹیچر پروفیسر اور یونیورسٹی کیپس پر ابھی تک کوئی بھرپور تخلیق سامنے نہیں آئی۔ عصمت کی ٹیڑھی لکیریں سکول اور کالج کی زندگی کی عکاسی البتہ قابلِ تعریف ہے۔ گو بھرپور نہیں۔

اردو ہی میں نہیں بلکہ گجراتی میں بھی جدیدیت کے ساتھ ساتھ یہ مسئلہ پیدا ہوا تھا۔ اور آج بھی ہے کہ جدیدیت کو یونیورسٹی کے نصاب میں کیوں شامل نہیں کیا جاتا۔ شاعر تو ہمیشہ شعر کو مدرسہ میں لے جانے کا مخالف رہا ہے۔ یہ ہمارے زمانہ کی ستم ظریفی نہیں تو اور کیا ہے کہ وہ یونیورسٹی سے اس لیے ناخوش ہے کہ اسے نصاب میں شامل نہیں کیا جاتا۔ یہ ادب کو اکاڈمک بنانے کی طرف پہلا قدم ہے۔ ادب تو اکاڈمی کے باہر لوگوں کے دلوں پر حکمرانی کرتا ہے۔ ادب تو کبھی بھی ادب کے طالب علموں کی میراث نہیں رہا۔ مذہب ہی کی طرح وہ سب کی میراث ہے اور چور اسے کی چیز ہے۔ مدرسہ کا نصاب کیسا ہونا چاہیے یہ ایک اکاڈمک مسئلہ ہے اور میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اس مسئلہ کا فنکار کی تخلیقی سرگرمیوں اور ادب کے مسائل سے کیا سروکار ہے۔

آج اردو ہی میں نہیں بلکہ دنیا بھر کے لکھنے والے ادیب اور شاعر، کالجوں میں ملازم ہیں اس سے ایک نئی صورتِ حال پیدا ہوتی ہے۔ یہ صورتِ حال اتنی نئی ہے کہ ابھی اس کے تمام پہلو سامنے نہیں آئے لیکن ادھر ادھر مختلف مضامین میں ان پر اشارے دیکھنے کو ملتے ہیں میں CHAIR OF POETRY یا POETRY IN RESIDENCE کی بات نہیں کر رہا بلکہ جسے سپنڈرے CAMPUS AND MUSE کا عقد کہا ہے اس کی طرف اشارہ کر رہا ہوں۔ ادیب کو روزی روزگار تو کتنا ہی ہے اور ایک نظر سے آپ دیکھیں تو

یونیورسٹی کی ملازمت دوسرے پیشوں کے مقابلہ میں اس کی ذہنی سرگرمیوں میں کم ہی حائل ہوتی ہے۔ لیکن یونیورسٹی بھی ایک ادارہ ہے اور ہر ادارہ کی طرح وہ ادیب کے لئے ADJUST کے بہت سے مسائل پیدا کرتا ہے۔ ہر ادارہ میں ادیب کے لیے سب سے بڑا

مسئلہ اپنے ذہنی اور تخلیقی ارتباط کے تحفظ کا مسئلہ ہے۔ یونیورسٹی عموماً سماج کے NORMS کا آئینہ ہوتی ہے، اور سماج کے ساتھ فنکار کا رشتہ عموماً جھگڑے کا رشتہ ہوتا ہے۔ تعلیم میں OBJECTIVITY کس حد تک ممکن ہے یہ کہنا مشکل ہے اور تمام دنیا میں کہیں پر طالب علموں کی بے چینی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یونیورسٹی عموماً ان سماجی آدرشوں کی ترویج کا ذریعہ بنی ہے جو نوجوانوں کو پسند نہیں، سماجیات کا شعبہ خصوصاً اس افراتفری کا بری طرح شکار ہے۔ اشتراکی سماج اشتراکی آدرشوں سے اور بورژوازی سماج بورژوا آدرشوں سے کٹ منٹ مانگتا ہے۔ ڈھاکہ یونیورسٹی میں پاکستانی ڈکٹیٹروں کا عتاب سماجیات کے پروفیسروں پر ہی نازل ہوا تھا کیوں کہ اساتذہ ریاست اور قوم کے اسلامی تصورات کو قبول نہیں کرتے تھے۔ ریاست اپنی آئیڈیولوجی کی تنقید کو مشکل ہی سے برداشت کرتی ہے۔ لہذا آزادی کا وہ تصور جو فنکار کو عزیز ہے۔ لبرل اور جمہوری سماج میں ہی پنپ سکتا ہے۔ آمرانہ ریاست کی احتسابی کارروائیاں اس کلچر کے لیے ستم قاتل ثابت ہوتی ہیں جو آزاد ذہنی فضا کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ فاشی ریاستیں تو کلچر کا گلا ہی گھونٹ دیتی ہیں۔ زیادہ روشن خیال ریاستوں کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ کلچر ان کے سایہ عاطفت میں پنپتا رہے۔ یعنی کلچر کی پوری رہبری وہ اپنے ہاتھ میں لے لیتی ہیں اور کلچر گلی کوچوں، چوراہوں اور میدانوں کی بجائے بیوروکریسی کی مینز پر پیدا ہونے لگتا ہے۔ ناولوں اور ڈراموں کے منصوبے بنائے جاتے ہیں۔ بیوروکریسی کی تجربہ گاہوں میں رجحانات کے صحت مند یا غیر صحت مند ہونے کے حقیقت نگاری کے مفید یا غیر مفید ہونے کے، ہیئت پرستی کے سماج دوست یا سماج دشمن ہونے کے مسائل کی چیر بھاڑ کی جاتی ہے اور پھر وہ نسخے تجویز کیے جاتے ہیں جس سے ایسا کلچر پیدا ہو جو بیوروکریسی کو اور اس کی وساطت سے ریاست کو پسند ہو۔ گویا بیوروکریسی کی کوشش ہی یہ ہوتی ہے کہ فنکار کو ٹھوک ٹھوک کر کسی نہ کسی طرح کنفورمسٹ بنایا جائے لبرل اور جمہوری ریاستیں بھی ان رویوں سے

بالکل پاک نہیں رہی ہیں۔ لیکن ان ریاستوں میں چونکہ فنکار کو گفتار اور کردار کی آزادی زیادہ حاصل رہی ہے اس لیے فنکار ان ریاستوں کے خلاف پرزور احتجاج بھی کرتا رہا ہے جس کی تازہ ترین مثال آئسکو کا وہ مضمون ہے جو دسمبر ۱۹۷۲ء کے الکاؤنٹر میں یونیسکو کی ان کوششوں کے خلاف احتجاج ہے جو فنکار کی علیحدگی کو دور کرنے کے لیے کی جا رہی ہیں۔ فنکار سماج کا وہ آدمی ہے جو حقیقت جیسی کہ وہ ہے اسے پیش کرتا ہے۔ چونکہ یہ پیش کش کسی جذبہ منفعت کی خاطر نہیں ہوتی اسی لیے سچی 'بے باک اور جھنجھوڑنے والی ہوتی ہے۔ ویسے بھی سماج کا دانشور طبقہ بڑی حد تک عصری صورتِ حال سے غیر مطمئن ہوتا ہے، اور یہ اس کی بے اطمینانی ہی ہے جو سماج کو اپنی حالت، اپنے نصب العین اور اپنی کارکردگی کا لمحہ بہ لمحہ جائزہ لینے پر مجبور کرتی ہے۔ ایک بے باک، روشن ضمیر، دانشور طبقہ کی تنقید، انحراف اور بغاوت سماجی صحت کے لیے ضروری ہے۔ ادب اور آرٹ کی تاریخ آپ کو بتا دے گی کہ فنکار عموماً مروج اور رسمہ سماجی رویوں کے خلاف ہی رہا ہے اور اس کی برگشتگی اور برہمی کا نتیجہ سماج کے لیے سودمند ہی نکلا ہے۔ فنکار کو کنفورسٹ بنانے کا مطلب ہے اسے سماجی تنقید کی قوت سے محروم کر دیا جائے۔ پھر تو لوگ یہی محسوس کرنے لگیں گے کہ جو کچھ ہے وہ ٹھیک ہے اور کہیں تبدیلی، بہتری اور اصلاح کی ضرورت نہیں۔ اکثر و بیشتر تو سماجی صورتِ حال سے غیر اطمینانی کا جذبہ انتاموہوم، پیچیدہ اور مبہم ہوتا ہے کہ اسے خالص منطق کی زبان میں پیش تک نہیں کیا جاسکتا۔ ادب اور آرٹ ایسے ہی جذبات کو قوت گویائی عطا کرتا ہے، اسی لیے ریاست جس قدر سرکش شاعروں اور فنکاروں سے گھبراتی ہے اتنی صحافیوں اور سیاسی نکتہ چینوں سے نہیں گھبراتی۔ وجہ یہ ہے کہ شاعر احساس کو زبان عطا کرتا ہے اور احساس کو نہ تو جھٹلایا جاسکتا ہے نہ اس کے خلاف جنگ کی جاسکتی ہے۔ ایک صحافی اور سیاسی آدمی کو تو منطقی دلائل اور حقائق سے قائل بھی کیا جاسکتا ہے، لیکن فنکار کے احساس کی صداقت کے سامنے بیوروکریٹ کی پوری منطق دھری کی دھری رہ جاتی ہے۔ شاعر کا کلام پڑھ کر لوگ محسوس کرتے ہیں کہ ان کے بے زبان جذبات کو اس نے زبان عطا کی ہے اور وہ احساسات جن کی نوعیت اور ماہیت کو وہ سمجھ نہیں پاتے تھے، اب ان کے سامنے

ہنایت صاف اور نکیلی شکل میں آگئے ہیں۔ وہ شاعر کے جذبہ کی صداقت کو محسوس کرتے ہیں اور یہ احساس ہی ان کا حاصل ہے اور اسی لیے وہ منطق اور فلسفہ کی سطح پر بیوروکریٹ سے الجھنا بھی پسند نہیں کرتے۔ وہ جانتے ہیں کہ وہ جو کچھ محسوس کر رہے ہیں وہ سچ ہے اور کوئی منطق ان کے احساس کو جھٹلا نہیں سکتی۔ سٹیفن سپنڈر نے اپنی کتاب ”نوجوان باغیوں کا سال“ میں زیو سلاوکیہ کے ان پروفیسروں کا ذکر کیا ہے جنہوں نے کافکا کا دن منایا۔ یہ جشن حکومت کے خلاف گویا بغاوت کا آغاز تھا۔ اشتراکی آمروں نے کافکا کے مطالعہ پر پابندی لگا دی تھی۔ وجہ کافکا کے غیر صحت مند عناصر تھے۔ لیکن زیو سلاوکیہ کے دانشوروں کے لیے کافکا کی مشکل اور پیچیدہ علامتیں روزمرہ کی حقیقت میں بدل گئی تھیں اور اس کی تحریریں ایسی پیغمبرانہ حقیقت بیانی کی حامل معلوم ہوتی تھیں جن کی ایک ایک پیشین گوئی لفظ بہ لفظ صحیح پڑ رہی تھی۔

THE PENAL SETTLEMENT جیسی کہانیاں اس پولس سٹیٹ کی پیشین گوئی تھیں جسے آمر ریاست دنیا کے نقشہ پر جگہ جگہ قائم کرنے والی تھی۔ کافکا کی تحریروں میں دانشوروں کو اپنی صورت حال کا عکس نظر آیا اور صاف بات ہے کہ حکومت دانشوروں کے اس رویہ سے خوش نہیں تھی۔ حکومت تو یہی چاہتی تھی کہ لوگ ایسی تحریریں لکھیں اور پڑھیں جو موجودہ صورت حال سے غیر اطمینانی کا اظہار نہ کرتی ہوں۔ یعنی جو نہ پیچھے کی طرف دیکھتی ہوں نہ آگے کی طرف بلکہ ماضی اور مستقبل سے بے نیاز حال کو جاری و ساری رکھنے کی کوشش کرتی ہوں۔ ماضی اور مستقبل سے آدمی اسی وقت بے نیاز ہو سکتا ہے جب اس سے اس کا یقین اور عقیدہ چھین لیا جائے۔ کسی یقین اور عقیدہ کی عدم موجودگی میں آدمی حال کے دھارے پر بہتا جاتا ہے وہ نہیں جانتا کہ وہ کہاں سے چلا ہے اور کہاں جا رہا ہے۔ یہ سوال کہ وہ کہاں جا رہا ہے، اس کی جدوجہد کی منزل کون سی ہے، اس کا مقام آرزو کیا ہے، بیوروکریٹ کو ہمیشہ پریشان کرتا ہے کیوں کہ منصب کے اعتبار سے اس کا کام محض حال کو جاری رکھنا ہے۔ کلچر ایسی فضا میں پیدا نہیں ہوتا۔ تہذیب کی تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ آدمی زمان و مکان میں حرکت کرتا ہو اور اپنے ماحول اور اپنے گرد و پیش میں ڈوبا ہوا ہو۔ ایسا آدمی یہ سوال ضرور کرے گا کہ وہ کہاں

سے چلا ہے اور کہاں جا رہا ہے۔

فنکار جو کلچر کا خالق ہے آج ریاست، بیورو کریسی اور اکاڈمی کے بیچ گھرا ہوا ہے جو بزمِ

خود کلچر کے سرپرست، محافظ اور مفسر بنے بیٹھے ہیں۔ اگر فنکار سماج کے NORMS

کے مطابق کام کرتا ہے تو بیورو کریٹ کو اس سے کوئی شکایت نہیں۔ خالص سماجی، وطنی اور قومی شاعری اس کے لیے کوئی مسائل پیدا نہیں کرتی لیکن فنکار نے اگر ایسی باتوں کا ذکر کیا جو سماج کے مروجہ عقائد یا نصب العین کے خلاف ہے تو بیورو کریٹ اس سے پوچھ سکتا ہے۔ ”میاں تم کون سے غم میں دبے ہوئے جا رہے ہو؟“ اس سوال کا ختام سے لے کر غالب تک کسی کے پاس جواب نہیں رہا۔

تعلیم اور ادب پر غور کرتے ہوئے جو مسئلہ اہل فکر کے لیے آج کل زیادہ توجہ طلب بنا ہوا ہے وہ پروفیسروں کے تدریسی، تحقیقی اور تنقیدی کاموں سے تعلق رکھتا ہے، اس مسئلہ کا کوئی خوشگوار حل ابھی تک سامنے نہیں آیا۔ آرنلڈ ٹامبسی نے بتایا ہے کہ اکثر اعلیٰ تحقیقی اور علمی کام کرنے والوں کے لیے تدریسی ذمہ داریاں قدغن ثابت ہوتی ہیں۔ نصاب، روزانہ لکچروں کی تیاری، کاپیوں کی جانچ، امتحان کے پرچے اور یونیورسٹی کے دوسرے معمولات میں گھرا ہوا شخص تحقیقی اور تخلیقی کام نہیں کر سکتا۔ چنانچہ بہت سے لوگ تھک ہار کر یونیورسٹی سے الگ ہو کر آمدنی کا دوسرا ذریعہ ڈھونڈھ نکالتے ہیں جو ان کے تحقیقی کام میں رکاوٹ پیدا کرتا ہو۔ لیکن اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ یونیورسٹی اور طلباء اعلیٰ دماغوں کے فیض سے محروم ہو جاتے ہیں۔ دوسری طرف ضروری نہیں کہ ایک اچھا محقق، عالم اور ناقد اچھا مدرس بھی ہو۔ ہو سکتا ہے لیکن ایسا امتزاج بہت عام نہیں۔ اگر ہوتا بھی اس کا علمی اور تحقیقی کام کچھ اس نوعیت کا ہو سکتا ہے کہ متداولہ نصاب سے اس کا تعلق بہت دور کا رہ جائے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ پروفیسر کا ذہن کسی اور ہی مسئلہ کی چھان بین میں الجھا ہوتا ہے اور اسے کلاس میں جو کچھ پڑھانا ہوتا ہے اس کے لیے وہ ضروری ذہنی تیاری نہیں کر پاتا۔ اگر کمرہ بھی پائے تو وہ اتنی پرشوق نہیں ہوتی کہ طلباء میں جوش و ولولہ پیدا کر سکے۔ ایسی صورت میں لکچر میکانیکی اور فرض منصبی سے سبکدوشی کا بہانہ بنتا ہے۔ یہ صورت حال آج کل بہت عام ہے چنانچہ آئے دن ہم سنتے رہتے ہیں کہ جن پروفیسروں

کے علم کا ڈنکا چاروں اور بجاتا ہے ان سے طالب علم بہت خوش نہیں ہوتے۔ ہمیں اس تضاد پر حیرت ہوتی ہے لیکن ہم پروفیسروں کی تحریروں سے مرعوب ہوتے ہیں جب کہ طالب علموں کو اس کی غیر دل چسپ مہکانی تقریروں کو بھگتنا پڑتا ہے۔ اس مسئلہ کا ایک حل یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ ایسے تحقیقی ادارے قائم کیے جائیں جہاں محقق اپنا کام زیادہ سکون سے کر سکیں۔ لیکن اس صورت میں یونیورسٹی جو علوم متبادلہ کا گہوارہ ہوتی ہے علمی اور تحقیقی کاموں سے محروم ہو کر محض تدریسی ادارہ بن جائے گی۔ یونیورسٹی کا کام محض رسمیت تدریس ہی نہیں بلکہ علمی تحقیق بھی ہے۔ ہمارے یہاں کی اکثر یونیورسٹیاں محض نصاب مرتب کرنے اور امتحان لینے کا کام کرتی ہیں۔ ان میں ایک بھی ایسی عالمانہ تحقیق یا مفکرانہ کارنامہ سرانجام نہیں پاتا جن پر دنیائے علم و ادب فخر کر سکے پروفیسر کا صرف مدرس بن کر رہ جاتا بھی کوئی اچھی بات نہیں ہے۔ اسے دریائے علم کا پیراک اور دشت خیالات کا سیاح ہونا چاہیے۔ تاکہ طلباء میں حصول علم کا جذبہ مانند نہ پڑے۔ محض تدریس تدریسی طریقہ کار کی پابند ہو کر بالآخر میکانیکی بن جاتی ہے۔ مدرس کے ذہن کو بہت جلد رنگ لگتا ہے کیونکہ علم و ادب نوعیت کے اعتبار سے ہی ہر لحظہ نیا طور نئی برقی تجلی کا مطالبہ کرتے ہیں اور اگر مدرس یہ چیلنج قبول نہیں کرتا، ہوا و شوق کو ہر لحظہ ہمیز نہیں کرتا، زبان و ادب اور فکر و نظر کی نئی نئی جولانگاہوں کی تلاش نہیں کرتا، تو زندگی بھر کے لیے فورٹ ولیم کالج میں قید ہو جاتا ہے کہ اسے پچیس سال تک یہ پرچہ پڑھانا ہے اور نوٹ تیار ہیں۔ ہمارے یہاں زبان و ادب کے اساتذہ کی ذہنی پس ماندگی کا یہ عالم ہے کہ کسی دوسری زبان یا اس کے ادب سے واقفیت تو درکنار خود اپنی زبان کے ادب اس کے رجحانات و میلانات، نئی کتابوں اور نئے رسالوں تک سے کوئی واقفیت نہیں رکھتے یہ بات یاد رہے کہ ہمارے ملک کی زبانیں گونا گوں وجوہات کی بنا پر علم و ادب کا ایسا معیاری خزانہ نہیں رکھتیں کہ وہ کسی فرد کو زندگی بھر کام لگتا رہے۔ پہلے بھی علماء اپنی زبان کے علاوہ عربی اور فارسی زبانیں جانتے تھے اور دینیات، اور تاریخ سے گہرا شغف رکھتے تھے۔ اب لے دے کر اساتذہ صرف اردو تک محدود ہو گئے ہیں۔ ملک کی دوسری زبانوں کے اساتذہ کا بھی یہی عالم ہے۔ اپنی کارکردگی کے اولین زمانہ میں وہ تحقیق سے شغف پیدا کرتے

ہیں، لیکن یہ شغف ڈاکٹریٹ کا مقالہ پورا ہوتے ہی ختم ہو جاتا ہے۔ پھر کوئی دوسرا مقالہ یا تحقیق کا نامہ معرض وجود میں نہیں آتا۔ ایسے مقالے اکثر محض ڈگری کی ضرورت کے پیش نظر ہوتے ہیں۔ ان کے موضوعات بھی ایسے ہوتے ہیں جو محقق کو آسانی سے دستیاب مواد کی فراہمی سے آگے بڑھنے نہیں دیتے۔ زیادہ تر حصہ تنقید و تبصرہ کا ہوتا ہے اور ایم، اے پاس نوجوان اساتذہ کا ذہن اس کام کے لیے ابھی تیار نہیں ہوتا، لہذا ایسے مقالوں کا تنقیدی حصہ حد درجہ ناکارہ، رسمیت اور سطحی ہوتا ہے۔ محض مواد کی فراہمی، ترتیب اور درجہ بندی تحقیق نہیں ہے۔ مقالوں میں اگر کوئی THESIS نہیں ابھرتا تو ان پر

THESIS کے نام کا اطلاق بھی مناسب نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یونیورسٹیوں کے بے شمار تحقیقی مقالے ہمارے ادب کی تحقیقی اور تنقیدی روایت کا حصہ نہیں بن سکے۔ رطب و یابس کی بھرمار، تحقیقی طریقہ کار سے عدم واقفیت THESIS کی عدم موجودگی اور تنقیدی نظر کی کم مائیگی نے ان بے شمار مقالوں کو اعلیٰ علمی کارنامے بننے نہیں دیا۔

اساتذہ تحقیق سے تھک جاتے ہیں تو تنقید پر جھپٹتے ہیں لیکن تنقید مکتب کی چیز نہیں۔ یہ ادب سے براہ راست دانشورانہ لین دین کا نتیجہ ہوتی ہے۔ تنقید کوئی دھندا نہیں کام نہیں، فرض منصبی نہیں، ہر آدمی کے لیے ضروری نہیں کہ وہ محقق ہو، عالم ہو، پروفیسر یا استاد ہو، لیکن ہر آدمی کے لیے ضروری ہے کہ وہ نقاد بننے کی کوشش کرے تاکہ خراب کو اچھے سے اور اسفل کو اعلیٰ سے الگ کر سکے۔ لہذا آدمی زندگی کے کسی شعبہ میں بھی ہو جہاں اسے اپنی زبان، ادب اور تہذیب سے واقفیت ضروری ہے، وہاں اس کے لیے ایک ایسے ناقدانہ شعور کی تربیت بھی ضروری بن جاتی ہے جو اس کی واقفیت کو قابل قدر بنائے۔ اعلیٰ تعلیم کی سطح پر ناقدانہ شعور کی تربیت تو ایک نہایت ہی ضروری عنصر ہے۔ صاف بات ہے کہ اس کام کے لیے صرف اپنے ادب سے واقفیت کافی نہیں کیونکہ تنقیدی بصیرت کے لیے جہاں دوسری زبانوں کے ادب سے تقابلی مطالعہ ضروری ہے وہیں دوسرے علوم سے واقفیت بھی ناگزیر ہے۔ مخصوص شعبہ علم میں تخصیصی جہارت کے بغیر اب کام نہیں چلتا۔ تخصیص ہمارے زمانہ کی امتیازی خصوصیت ہے، لیکن تخصیص نے اس علمی آفاقیت کو بڑا نقصان پہنچایا ہے جو ذہنی کلچر کی اہم صفت تھی۔ اور

یونیورسٹی تعلیم جس پر زور دیتی تھی۔ اس میں شک نہیں کہ ہمارے زمانہ میں علوم کی اتنی افراط ہے کہ تمام علوم میں یکساں ملکہ پیدا کرنا ممکن نہیں رہا۔ اور کسی ایک علم میں خصوصی ملکہ نہ ہو تو آدمی کسی کام کا نہیں رہتا۔ لیکن دوسرے علوم سے عدم واقفیت نے بھی پڑھے لکھے طبقہ میں ایک عجیب قسم کی جہالت کا احساس پیدا کر دیا ہے اور آدمی محسوس کرتا ہے کہ ایک شعبہ علم میں سب کچھ جاننے کے باوصف وہ دوسرے علوم سے اتنا ناواقف ہے کہ خود کو جاہل محسوس کرتا ہے۔ اس صورت حال کا تدارک ابھی تک نہیں ہو سکا ہے۔ سائنس والوں کو ادب اور ادیبوں کو سائنس پڑھانے کی باتیں ابھی بھی بہت عام ہیں، یہی وجہ ہے کہ بعض لوگ یونیورسٹی میں اساتذہ کی صف میں محض محققوں کو دیکھنا پسند نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک محقق طبعاً اور مزاجاً ایک اچھا استاد نہیں ہوتا۔ اس کا تنقیدی شعور صفر ہوتا ہے اور ادبی مذاق غیر معتبر۔ وہ مخطوطات کا کیڑا ہوتا ہے اور تعلیم کے رومانس کو ایک تھکا دینے والے ORDEAL میں بدل دیتا ہے۔ وہ طالب علموں کے تنقیدی شعور کو تیز اور ان کے تخیل کو مہیج نہیں کرتا۔ یہ باتیں بڑی حد تک درست ہیں۔ لیکن اسے ہم ایک کلیہ کا روپ نہیں دے سکتے۔ ہمیں اس مفروضہ پر ہی کام کرنا ہو گا کہ ایک محقق بھی اتنا ہی اچھا استاد ہو سکتا ہے جتنا کہ ایک نقاد یا شاعر یا افسانہ نگار بشرط یہ ہے کہ کلاس روم میں آدمی ایک اچھے استاد کی صفات پیدا کرنے کی کوشش کرے۔ تدریس کے اپنے تقاضے ہیں۔ تدریسی لکچر تو سبھی لکچر سے مختلف ہوتے ہیں، تدریس ایک خوشگوار امتزاج ہے۔ تحقیق، سکالر شپ، تنقید اور تقریر کا یہ امتزاج جتنا گراں مایہ ہے اتنا ہی کم یاب ہے۔ غیر دل چسپ لیکن پر مغز لکچر، دل چسپ لیکن بے مغز لکچر سے زیادہ قابل قدر ہے۔ لکچر اگر دل چسپ اور پر مغز ہو تو فہما۔ پروفیسر اگر اچھا پروفیسر نہیں تو وہ بڑا محقق اور نقاد ہوا بھی تو اپنے طالب علموں کے لیے بے کار ہے۔ ایک محقق ہی کی مانند نقاد کی تنقیدی سرگرمیاں بھی اسے نصاب سے غیر متعلق اور کلاس روم سے بے پروا بنا سکتی ہیں۔ میرا خیال ہے ایک استاد کو پہلے ایک اچھا استاد ہونا چاہیے پھر کچھ اور۔ لیکن یہ خیال بھی کچھ بہت اچھا خیال نہیں ہے کیونکہ یہ بھی حقیقت ہے کہ اچھا استاد ہونے کے لیے آدمی کے لیے محض استاد ہونا بھی کافی نہیں تاؤ قنیکہ وہ اچھا سکالر نہیں بنتا اچھا استاد بھی نہیں

بن پاتا۔ مسد کا حل انفرادی ہے۔ تدریس و تحقیق و تنقید میں توازن قائم کرنا چاہیے اور کسی ایک کی قیمت پر دوسرے کو حاصل کرنا خسارے کا سودا ہے۔

ادب کے اساتذہ کا ادب کی سرپرستی، نگہداشت اور رہبری کرنا بہت سوں کو پسند نہیں آتا لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اس کام کے لیے اساتذہ دوسروں سے زیادہ اہل ہوتے ہیں کیونکہ دوسروں کے مقابلہ میں انھیں ادب پڑھنے اور پڑھانے کے زیادہ مواقع حاصل ہوتے ہیں۔ لیکن مدرسہ سے نکلی ہوئی تنقید پھر مدرسہ سے ہوتی ہے اور یہی چیز لوگوں کو برگشتہ خاطر کرتی ہے۔ یہاں سوال انفرادی صلاحیت کا نہیں بلکہ پورے طریقہ کار کا ہے۔ ایک اچھے استاد کی صفات تنقیدی مضامین میں عیوب بن جاتی ہیں۔ کلاس روم نوٹ بڑی قابل قدر چیز ہے لیکن اس کی اہمیت کلاس روم میں ہی ہوتی ہے۔ اس لیے کلاس روم نوٹ کی بنیاد پر اچھا تنقیدی مضمون تیار نہیں کیا جاسکتا۔ طالب علم بہت سی وہ باتیں نہیں جانتے جو ادب کا ایک ذہین قاری جانتا ہے، جو چیز طالب علم کے لیے مفید اور ضروری تھی وہ ادب کے قاری کے لیے کوفت انگیز بن جاتی ہے اور وہ محسوس کرتا ہے کہ نقاد اپنے مضمون میں خواہ مخواہ اسے غیر دل چسپ لکچر پلار ہا ہے۔ تنقید میں جب تک کوئی نئی اور فکر انگیز بات نہ کہی جائے تنقید اچھی نہیں بنتی۔ تدریس کے لیے یہ ضروری نہیں: مدرس کے لیے بھی نئی باتوں سے واقفیت ضروری ہے لیکن چونکہ اس کے پاس ہر سال طالب علموں کی ایک نئی کھیپ آتی ہے اس لیے پرانی لیکن اہم باتوں کو دہرانا، تاریخی حقائق کا ورد کرنا اور ضروری لیکن سکے بند اور بندھی کی معلومات فراہم کرنا اس کے لیے عیب نہیں تنقید میں یہ باتیں عیب شمار کی جائیں گی۔ پھر کلاس روم ہم جوئی کی جولانگاہ نہیں۔ کلاس روم حد درجہ منفرد اور ایک معنی میں بظاہر اٹکل اور چونکا دینے والے خیالات بیان کرنے کا مناسب مقام نہیں۔ آپ کلاس روم میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ میں غالب کو ایک تملق پسند آدمی سمجھتا ہوں یا اقبال چونکہ علامت پسند نہیں تھے اس لیے بڑے شاعر نہیں تھے۔ یا کرشن چندر محض پروپیگنڈسٹ تھا یا منٹو فحش نگار اور جنس زدہ تھا یا بیمار اور انحطاط پسند تھا۔ یہ باتیں آپ تنقید میں کہہ سکتے ہیں کیونکہ تنقید میں آپ کو نہ صرف اپنے دعوؤں کو ثابت کرنا پڑے گا بلکہ آپ کو ان لوگوں کا سامنا بھی کرنا پڑے گا جو آپ کے دعوؤں کی سخت

اور منہ توڑ تردید کے لیے کمر بستہ ہیں۔ میدان تنقید میں آپ کی تردید کرتے وقت کوئی آپ کی پروفیسرانہ شان کو ملحوظ خاطر نہیں رکھے۔ لیکن کلاس روم میں مدرس کو عموماً ایسی تردید کا کوئی خدشہ نہیں ہوتا۔ مدرس کی شخصیت وکیل، جج اور پولیس انسپکٹریٹوں کی شخصیت کا امتزاج ہوتی ہے۔ وہی دعویٰ پیش کرتا ہے وہی فیصلہ کرتا ہے اور وہی سزا دیتا ہے کلاس روم میں مدرس ہمہ داں، ہمہ ہیں اور ہمہ گیر ہوتا ہے۔ وہ ہر بات خود اعتمادی سے اور مرغوب کن طریقہ پر کہتا ہے۔ طلباء اس کی تقریر کے نوٹ لیتے ہیں۔ اس کی تمام باتیں کارآمد اور مفید ہوتی ہیں۔ یہ ایک اچھے استاد کی صفات ہیں۔ خراب استاد جو مراعات اسے بطور استاد کے حاصل ہیں ان کا غلط استعمال کرتا ہے۔ وہ طلباء کے سامنے دل کی بھڑاس نکالتا ہے۔ اگر اسے ترقی پسند یا جدید ادب پسند نہیں، کوئی شاعر یا نقاد پسند نہیں تو ان کے خلاف وہ ایسی زہریلی باتیں کرتا ہے کہ ہمارے طلباء کا ذہن جو ویسے بھی پختہ نہیں ہونا آسانی سے متعصب بن جاتا ہے۔ تعصبات کے حصار مشکل سے ٹوٹتے ہیں اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ طلباء ایک مخصوص ادبی میلان یا ادیب اور فنکار سے اتنے برگشتہ خاطر ہو جاتے ہیں کہ اسے کھلے ذہن سے پڑھ ہی نہیں سکتے۔ کالج اور یونیورسٹی میں سیمینار کی اہمیت اسی وجہ سے ہے کہ استاد اور طالب علم باہم مل کر ایک ایسے موضوع پر تبادلہ خیالات کریں جس سے وہ دونوں واقف ہوں۔ سیمینار میں ذہین طالب علم باقاعدہ استاد سے ٹکڑے لے سکتے ہیں اور اس کو اس کے حدود میں رکھ سکتے ہیں۔ خود استاد کے کردار کی تربیت کے لیے سیمینار ضروری ہیں۔ لیکن ہمارے یہاں سیمینار کا رواج عام نہیں ہے۔ ہمہ داں استاد کا پیچ مدان طلباء کے سامنے گوہر نشانی کرنا ہماری تعلیم کا مقبول عام طریقہ ہے۔ چنانچہ اساتذہ کا کلاس میں یک طرفہ متعصبانہ اور حد درجہ احمقانہ باتیں کرنا بھی ہماری درس گاہوں کا عام معمول ہے۔ ایسی باتیں ادب کے سلسلہ میں بھی بے ضرر نہیں تو پھر معاملہ سیاست، مذہب، تاریخ، زبان اور کلچر کا ہو تو اساتذہ کا تعصب کیا فتنے پیدا نہیں کر سکتا۔ ہم ہماری نصابی کتابوں تک کو تعصب اور غلط بیانیوں سے پاک نہیں رکھ سکے تو کلاس روم کی بند فضا کی تو بات ہی الگ ہے۔ مختلف فرقوں، ناتیوں جاتیوں اور طبقوں سے آئے ہوئے طلباء کی ملی جلی تعداد ممکن ہے اساتذہ کی زبان کو لگا کر۔

لیکن ہمارے اکثر مدرسے ایک ہی فرقہ کے طلباء پر مشتمل ہوتے ہیں۔ بند کلاس روم اور بھی بند ہو جاتے ہیں۔ ہم آئے دن اخبارات میں پڑھتے رہتے ہیں کہ دیہاتوں کی کالجوں میں ایک ناتی اور جاتی کے طلباء نے دوسرے ناتی اور جاتی کے طلباء کے ساتھ کیسا ہیمنہ سلوک کیا ہے، کالجوں کو دیہاتی اور صوبائی سیاست کے اکھاڑے بنتے دیر نہیں لگتی آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک ادیب بھی متعصب، فٹاک اور فاشسٹ ہو سکتا ہے لیکن ادب فاشسزم اور فاشسزم کو آسانی سے برداشت نہیں کرتا۔ ادب کی فضا بے باک تنقید کی فضا ہوتی ہے اور نقاد اپنے عزیز ترین فنکاروں اور قریب ترین دوستوں کی کوتاہیوں اور لغزشوں تک کو معاف نہیں کرتا۔ کلاس روم اور سکول کی بند فضا تنقیدی چیرہ دستیوں سے محفوظ ہوتی ہے اور اس لیے اگر صحت مندر نہ ہو تو خطرناک بن سکتی ہے۔ ایک لائق اور سلجھا ہوا استاد سماج کی بڑی نعمت ہوتا ہے، یہ بات سماج جانتا ہے اور کہتا بھی ہے لیکن اس پر عمل نہیں کرتا۔ وہ حالات پیدا نہیں کرتا جس میں ذہن اور قابل لوگ معلمی کا پیشہ اپنائیں اور باعزت زندگی گزاریں۔

بہر حال میں ذکر کر رہا تھا اساتذہ کی تنقید کا۔ جس طرح ایک اچھے مدرس کا سبق اچھا اور دل چسپ ہو سکتا ہے اسی طرح ایک اچھے پروفیسر نقاد کی تنقید مدرسانہ ہونے کے با وصف اچھی اور دل چسپ ہو سکتی ہے۔ اس کی بہترین مثال ہمارے یہاں خلیل الرحمن اعظمی کی تنقیدیں ہیں۔ اعظمی کی تنقیدیں غیر مکتبی نہیں ہیں لیکن مکتبی تنقید کا اعلیٰ ترین نمونہ ہیں وہ مکتبی تنقید کی حدود میں رہ کر بہت اہم اور بنیادی باتیں کہہ جاتے ہیں جب کہ دوسرے نقاد ان حدود میں یا تو گھٹ کر رہ جاتے ہیں یا ان حدود سے باہر تو نکل جاتے ہیں لیکن مدرسانہ ذہن کو ساتھ ہی لے کر جس سے اور بھی زیادہ مضحکہ خیز صورت حال سامنے آتی ہے۔ تنقید کا عام طریقہ وہی متنی، حوالہ جاتی، تشریحی اور توصیفی رہتا ہے لیکن خیالات اور میلانات سے بھی چھیڑ چھاڑ چلتی رہتی ہے۔ نتیجہ ایک ایسا مضمون ہوتا ہے جو فرسودہ معلومات اور سطحی خیالات کا بھتا نمونہ ہوتا ہے۔ تنقید میں نظر اور بصیرت کی بڑی اہمیت ہے۔ اگر تنقیدی مضمون فنکار اور فن پارے کے بارے میں کوئی نئی اور اہم بات نہیں

بنانا تو دو کوڑی کا ہے۔ کلاس روم تقریر کے لیے یہ شرط ضروری نہیں۔ استاد اگر موصولہ اور متداولہ معلومات طلباء تک پہنچا دیتا ہے تو اپنا فرض پورا کرتا ہے، لیکن خاطر نشان رہے کہ کلاس میں ترسیل علم کا طریقہ میکانیکی نہیں بلکہ بصیرت افروز، تازہ کار اور تخلیقی ہوتا ہے عالمانہ دہانت لکچر کی اہم صفت ہوتی ہے۔ تنقید سکا لرشپ اور مخصوص علوم کا حسب ضرورت استعمال کرتی ہے جب کہ کلاس روم لکچر میں تنقید کا حسب ضرورت استعمال ہوتا ہے۔ سکا لرشپ اور تنقید کا خوشگوار امتزاج اساتذہ میں کم ہی ملتا ہے لیکن طباع ناقدانہ نظر کی کمی کلاس روم لکچر کے وزن کو کم نہیں کرتی، کیونکہ عالمانہ لکچر کے ذریعہ طلباء بہت ہی کم وقت میں موضوع سے متعلق زیادہ سے زیادہ معلومات حاصل کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں اور موضوع کی زیادہ طباعت اور ناقدانہ چھان پھٹک کے لیے وہ ان نقادوں سے فیض یاب ہو سکتے ہیں جن کے کارناموں پر استاد نے مبصرانہ نظر ڈالی ہوتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ہر استاد کا نقاد ہونا ضروری نہیں لیکن عالم اور فاضل ہونا ضروری ہے، لیکن تنقید کے لیے محض علم و فضل کافی نہیں، بلکہ وہ ناقدانہ بصیرت ضروری ہے جو ادیب اور ادب کے متعلق کسی نئی اور معنی خیز بات کا انکشاف کرتی ہو۔ یہ انکشاف دو صفحات میں بھی ہو سکتا ہے اور دو سو صفحات میں بھی۔ نقاد کسی موضوع پر سب کچھ پڑھنے کے با وصف اپنے مضمون کو اپنے مطالعہ کا آئینہ نہیں بناتا بلکہ اسے جو بات کہنی ہوتی ہے اس کی پیش کش میں اس مطالعہ سے حسب ضرورت فائدہ اٹھاتا ہے۔ اسی لیے اچھا تنقیدی مضمون عالمانہ ثقالت کا حامل نہیں ہوتا۔ اچھا تنقیدی مضمون عالمانہ مقالہ نہیں ہوتا جس میں ایک شاعر کے متعلق تمام ضروری معلومات جمع کر دی جائیں۔ کسی ادیب یا شاعر کے متعلق آپ کا ذخیرہ علم اس پر تنقید لکھنے کی مناسب وجہ ہوا نہیں ہے گو اس ذخیرہ علم کے بغیر کوئی نقاد کسی ادیب یا شاعر پر اچھی تنقید نہیں لکھ سکتا۔ اگر یہ ذخیرہ علم ایسا ہے جو مدرس نے اپنی ذاتی تحقیق سے جمع کیا ہے تو اسے تحقیقی مقالہ کی صورت میں پیش کیا جاسکتا ہے لیکن یہ تحقیق اگر محض ثانوی ملاحظات پر مبنی ہے تو اسے کلاس روم لکچر کی حدود سے تجاوز نہیں کرنا چاہیے۔ یہی نکتہ وہ مدرس نہیں سمجھتے جنہیں نقاد بننے کا شوق چڑھایا ہے ثانوی ملاحظات سے حاصل شدہ معلومات کو تنقیدی جارگون میں پیش کرنے سے آدمی نقاد نہیں بنتا۔ پھر کسی شاعر یا ادیب کی زندگی اور کارناموں پر تحقیقی کام کرنے والوں کو کہہ سونے

چاہیے کہ ان کے ایسے مقالوں کی قدر و قیمت ان کی تحقیقی چھان بین اور عالمانہ مواد کی فراہمی، ترتیب و تدوین میں ہوتی ہے۔ یہ کام فی نفسہ بہت اہم ہے اور اپنی بڑی قدر و قیمت رکھتا ہے۔ ایک اچھے محقق کو اپنے اس کام پر مطمئن ہونا چاہیے اور اگر اس میں تنقیدی صلاحیت نہیں، یا اگر وہ فنکار کے کارناموں پر کوئی اہم اور معنی خیز تنقیدی بات نہیں کہہ سکتا تو اسے مختصر تبصرے پر اکتفا کرنا چاہیے۔ اس نکتہ کا خیال رکھا جائے تو تحقیقی مقالوں کی وقعت میں اضافہ ہی ہو گا کیونکہ وہ اس غیر ضروری طوالت سے بوجھل نہیں بنیں جو عموماً فنکار کے کارناموں پر فرسودہ پیش پا افتادہ اور غبی تنقید کرنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ نہ جانے ہم نے کیوں فرض کر لیا ہے کہ تحقیقی مقالے کو طویل اور دبیز ہی ہونا چاہیے حالانکہ اگر تحقیق اہم اور نئی ہو اور صرف پچاس صفحات پر مشتمل ہو تب بھی ڈاکٹریٹ کی مستحق ہے کتنے موضوعات تو ایسے ہوتے ہیں کہ آدمی دس سال تک ان پر عرق ریزی کرے تب کہیں جا کر وہ ان پر دو سو صفحات لکھ سکتا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں عموماً تحقیق کے لیے ایسے موضوعات پسند کیے جاتے ہیں جو فی الحقیقت تنقید کے موضوع ہوتے ہیں۔ بطور تنقید کے بھی وہ ایسے نحیم شحیم موضوعات نہیں ہوتے کہ ان پر دبیز مقالے لکھے جائیں۔ ذہین آدمی چند صفحات میں ان سے نیٹ سکتا ہے۔ ایسے موضوعات پر تحقیقی انداز میں طول طویل تنقیدیں لکھنے کا مطلب رانی کا پہاڑ بنانا ہے۔ مدرس نقاد یہی کام کرتے ہیں۔ پھر اس قسم کی تحقیق و تنقید کا ایک ڈھرا بن گیا ہے۔ امتحان کے پرچوں کی مانند ان کا بیٹرن ایک سا ہوتا ہے۔ آپ پچاس آدمیوں کو اردو افسانہ پر تحقیق کرنے بٹھائیے اور دیکھیے کہ پچاسوں پچاس ان گپھاؤں میں چکر لگاتے نظر آئیں گے جہاں وحشی آدمی نے سب سے پہلے کوئی کہانی بیان کی تھی۔ کسی مزاح نگار پر لکھا ہوا تو مزاح کی تاریخ یونان اور ایران سے ہوتی ہوئی ہنسی کی نفسیات اور ہنسی کے عضلات کا احاطہ کرتی ہوئی مزاح نگار تک پہنچے گی۔ یہ طریقہ کار عالمانہ مقالہ کا ہے تنقید کا نہیں کیونکہ اچھی تنقید ایک جراح کی مانند اس حصہ جسم پر نظر مرکوز کرتی ہے جس پر عمل جراحی کیا جا رہا ہو۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بد رسوں کی تحریریں نہ تو اچھی تنقید بن پاتی ہیں نہ اچھے مقالے۔ مقالے کے تحت وہ تنقید لکھتے ہیں اور تنقید کے تحت مقالہ۔ پھر اساتذہ کی ایک مہیت یہ ہوتی ہے کہ انہیں جس

علم میں اختصاص حاصل ہوتا ہے اس کا جاویدجا استعمال وہ اپنی تنقیدوں میں کرتے ہیں تنقید میں نظر کی کمی کو علم سے پورا نہیں کیا جاسکتا، لیکن مدرس نقاد اپنی علمی نمائش کے بہانے تراش ہی لیتا ہے۔ چنانچہ اکثر مدرسوں کے مقالے اور کتابیں تاریخ کا پشتارہ معلوم ہوتی ہیں۔ مارکسزم کی طرح اگر کسی پر وجودیت کا بھوت سوار ہو تو اقبال اور غالب تو ٹھیک انیس اور مخدوم میں وجودی فلسفہ تلاش کرنا اس کے لیے مشکل نہیں۔ اقبال پر لکھتے وقت تو فلسفہ تاریخ، اسلامیات، سیاسیات، اقتصادیات غرض کہ ہر علم کا تخصیصی مطالعہ پیش کیا جاسکتا ہے۔ یہی حال لسانیات اور اسلوبیات کا ہے۔ لسانیات کے استادوں کی تنقیدیں پڑھتے وقت تو ہمیں محسوس ہی نہیں ہوتا کہ ادب کے متعلق کوئی چیز پڑھ رہے ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ادب کا میڈیم زبان ہے لیکن مصوری کا میڈیم رنگ ہونے کے ناطے ہم پر یہ لازم نہیں آتا کہ ایک تصویر سے لطف اندوز ہونے کے لیے ہم کلر کیسٹری کا کورس بھی پورا کریں۔ تنقید کا کام ذوق ادب اور لطف سخن میں اضافہ کرنا ہے۔ میرے نزدیک تو وہ تنقید جو ستر انگیز نہیں بصیرت افروز تک نہیں ہو سکتی۔ میں نہیں سمجھ سکتا کہ بغیر پُر لطف بنے تنقید ہمارے لطف سخن کو کیسے دوبالا کر سکتی ہے۔ تنقید ادب کی گفتگو ہے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ ادب ہی کی طرح ذہن کو شگفتہ کرے۔ مدرسانہ تنقید کی سب سے بڑی کمزوری اس کی مقطع ثقالت ہے۔ ڈرائیڈن، جانسن، ایللیٹ، حالی سب کے یہاں آپ کو اسلوب کا ایسا شگفتہ نکھار ملے گا جس سے مدرس نقاد عموماً محروم رہتے ہیں۔ جانسن اور ایللیٹ نے بھی تنقید تو کم کر کس کر ہی لکھی ہے لیکن ہمارے مدرس نقاد لکھنے بیٹھتے ہیں تو کمر کستے نہیں البتہ شیعروانی کے بٹن اوپر تک بند کر لیتے ہیں۔ ہر مضمون چغلی کھاتا نظر آتا ہے کہ بند شیعروانی میں ازار بند ڈھیلا ہے۔

مدرس کسی ایک موضوع پر کام کرتا ہے یا یوں کہیے کہ تدریس کے سلسلہ میں اسے کسی ایک موضوع پر کام کرنا پڑتا ہے، اس ضمن میں اسے جو مواد حاصل ہوتا ہے اس کے خمیر سے مدرسانہ تنقید کی پوری بیکری چلتی ہے۔ نام چاہے جدیدیت کا رجحان ہو یا جدیدیت کی روایت یا جدیدیت کیا ہے، اس میں آپ کو یہی نظر آئے گا کہ شعرا نے مستدس اور مسما

میں کیا کیا تصرفات کیے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ہیئت کے تجربات کے سلسلہ میں اس نے جو کام کیا ہے اس کا مواد اس کے پاس تیار ہے۔ اب اگر اسے روایت اور بغاوت پر مضمون لکھنا ہے مستس اور مستط کی روایت اور تصرفات کو بغاوت بتا کر کام نکالا جاسکتا ہے۔ اردو شاعری میں جب الوطنی پر مضمون لکھنا ہے تو مستس اور مستط کا وطنی مواد حاضر ہے۔ دوبارہ تصرفات کا بیان کیجیے اور فکاری پر گہری نظر ہونے کی سند بھی مل جائے گی۔ غزل میں مضامین کی تکرار پر ہم اعتراض کرتے ہیں۔ لوگوں نے مدرسوں کی تنقید کو غور سے نہیں پڑھا یہاں بھی انگریزی مٹھائی ہی کا عالم ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو ہلکے پھلکے مدرسہ تنقیدی مضامین بلند حوصلہ کام نہ کرنے کے محض بہانے ہیں۔ لکھنے والوں نے عرب، ایران اور یونان کے ادب اور تہذیب و تمدن کی تاریخیں لکھ ڈالیں۔ حیرت ہوتی ہے کہ ایسے اوالعزم کام ایک آدمی تن تنہا کیسے کر سکتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے تو اقبال کی پٹائی کرنے کے لیے کہہ دیا مشرق نقاد نہیں ہوتا۔ خیر میں ابھی براؤن اور نکلسن کے بچاؤ میں کلیم الدین سے نہیں الجھوں۔ لیکن میں بھی تو یہی کہہ رہا ہوں کہ سکالر کے لیے نقاد ہونا ضروری نہیں۔ اگر ہمارے اساتذہ اس قسم کے بلند پایہ سکالر ہوتے تو ان کی تنقیدی کم مائیگی سے چشم پوشی بھی کی جاتی۔ آخر سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی، صباح الدین عبدالرحمن کی تنقیدوں پر کون مغز پاشی کرتا ہے حالانکہ انھوں نے ادب پر کچھ کم نہیں لکھا۔ لیکن ہمارے اساتذہ کے پاس سے دھان پان تنقیدی مضامین کے مجموعے چھین لیجیے، ان کے پاس کیا رہ جاتا ہے۔ جس نوع کی باتیں انھوں نے لکھی ہیں ایسی باتیں تو ندوی لوگ معارف کے اداروں میں لکھ دیا کرتے تھے۔ ہاں ان کے پاس تنقید کا وہ جارگوں نہیں تھا جس کی مدد سے اساتذہ تنقید کا طلسم باندھتے ہیں کیا ہمارے پروفیسروں کا کام کالج کے لونڈوں کی طرح انشائیہ کی بہاریں دکھانے کا رہ گیا ہے۔

یونیورسٹی میں ادب کی تعلیم دی جاتی ہے لیکن یونیورسٹی ایک ادارہ ہے، نہایت طاقتور اور اس میں ٹیوٹر سے لے کر وائس چانسلر تک کی ایک زبردست ہائرارکی ہے جس کی اپنی اندرونی سیاست ہوتی ہے۔ جو ہر سیاست کی مانند اتنی تو کم ظرف ہوتی ہے کہ اساتذہ کی ذہنی تعلیم کی علاقہ داری اور بلند آدرشوں کی باتیں کھلی عیاری معلوم ہوتی ہیں۔ آپ ادب میں کسی کا کیا بگاڑ سکتے ہیں زیادہ

سے زیادہ ایک تنقیدی مضمون لکھ سکتے ہیں۔ لیکن فنکار اگر بڑا ہے تو ایسے مضمون کا نقصان آپ ہی کو اٹھانا پڑتا ہے۔ ادب میں نقادوں کی تنقیص و تعریف سے کوئی چھوٹا بڑا نہیں بنتا۔ میں کسی نقاد یا فنکار کے خلاف مسلسل لکھتا رہوں تو کیا آپ سمجھتے ہیں کہ وہ نقاد یا فنکار لکھنا بند کر کے سنیاں لے لیگا۔ لیکن ادارہ کی بات مختلف ہے۔ اس میں خوشامد سے آدمی خوش رہتا ہے اور اختلاف سے آپ کی ترقی رکوا سکتا ہے یا آپ کو اتنا پریشان کر سکتا ہے کہ آپ زندگی سے سبزا ہو جائیں۔ ادب میں تو ذرا نو مشقوں سے مل کر من ترا حاجی بگویم کا مشغلہ شروع کیا تو چاروں طرف داویلا ہوتا ہے کہ گروہ بندی اور دھڑے بندی ہو رہی ہے۔ بڑے فنکار کی تو پہچان ہی یہ ہے کہ وہ اپنے فن کے زور پر گروہ، حلقہ، رجحان اور تحریک سے بلند ہو کر اپنی ذات سے ایک تحریک اور رجحان بنتا ہے۔ تخلیق فن کا جذبہ اپنی ایک اندرونی طاقت رکھتا ہے اور پانی کی طرح تمام مزاحمتوں اور کٹھنائیوں کے زچ اپنی راہ آپ پیدا کرتا ہے۔ تخلیق اندرونی URGE ہے جسے کوئی چیز روک نہیں سکتی۔ زبان مر رہی ہو، سماج بے پروا ہو، سارے اور ناشر غنا ہوں تب بھی لکھنے والا لکھتا ہی رہے گا، یہ ہمارے سامنے کا تجربہ ہے، اور یہ بھی ہمارے سامنے کا تجربہ ہے کہ تعلیمی ادارے احباب پروری کا اڈا ہیں۔ آدمی اگر عرصہ مند ہے تو لکچرار سے ترقی کر کے وائس چانسلر تو کیا سفیر اور وزیر تعلیم تک بن سکتا ہے اور اس کے نیچے میں بے شمار سرکاری اور نیم سرکاری اداروں کی کنجیاں لٹک سکتی ہیں۔ علم کی طاقت سماجی طاقت میں بدل جاتی ہے جب کہ فنکار کے فن کی طاقت صرف فن کی طاقت ہی رہتی ہے اور اس کے ذریعہ وہ کوئی سماجی کام نہیں نکال سکتا۔ آج قریب تنخواہوں نے پروفیسروں کو ادب کا اشرافیہ طبقہ بنادیا ہے۔ ایک ایسی بیوروکریسی جس کا کلچرل کاموں کے لیے سرکاری بیوروکریسی پورا استعمال کرتی ہے۔ انعامات و اکرامات اس کی سفارشوں پر عطا ہوتے ہیں۔ کتابیں اس کی سفارشوں پر چھپتی ہیں تہذیبی اداروں میں ملازمین اس کی سفارشوں پر دی جاتی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادب پر اکاڈمی کا غلبہ ہے۔ بے مغز تنقیدوں اور نیکی مکتبی تحقیقوں کے ڈھیر پر ڈھیر لگ رہے ہیں۔ جب کہ تخلیقی ادب کو کوئی کوڑیوں کے مول نہیں پوچھتا۔ ایسا لگتا ہے کہ ادیب اب عوام کے لیے کیا لکھتے، ادیبوں کے لیے بھی نہیں لکھ رہے صرف پروفیسروں کے لیے لکھ رہے

ہیں۔ ان کا کام صرف پروفیسروں کی بھٹی کرنا رہ گیا ہے۔ عام انسان، عوام، زندگی کا دکھ سکھ اکاڈمی کے باہر ہے۔ ترقی پسندوں نے اس عام انسانی زندگی سے رشتہ قائم کیا تھا۔ اور یہی ان کی طاقت کا راز تھا، نہ جانتے کیوں مجھ فنکار کا وہ تصور پسند ہے جو یا تو جھیل کے علاقہ کا راہب ہے، یا جگمگاتے شہروں کا آوارہ گرد یا تو اپنے تنہائی کے پہاڑ کو جھیل جاتا ہے یا گھبرا کر اپنی تنگ و تاریک کوٹھری سے نکلتا ہے تو خود سے بھی زیادہ تنہا چوک کی قحبہ کو پک اپ کرتا ہے۔ ایک وسیع اور بے نیاز کائنات کا تنہا آدمی ایک گری پٹری چیز میں اپنی تنہائی کا مداوا ڈھونڈتا ہے۔ اندر سے اتنا خالی ہو کر کیا کوئی ولی بھی خدا کی طرف رجوع ہوتا ہوگا، اسی لیے میں فنکار کی رنڈی بازی کو اکاڈمی سے اس کے فکریشن پر ترجیح دیتا ہوں شاعر کا کلام ثقہ استادوں کو سنانے کے لیے نہیں بلکہ چال، چوک، چوراہا اور شراب خانہ میں پڑھنے کے لیے ہے۔ فکلی نہیں بلکہ کافی ہاؤس فنکار کا صحیح مقام ہے۔ ترقی پسندوں نے مارواڑی سیٹھوں سے نجات پائی تو بوڑھے پروفیسروں کے اسیر ہوئے۔ جدیدیت مغرب میں چوراہے پر پیدا ہوئی لیکن اردو والے تو چھٹی کے روز ہی اسے نصاب میں داخل کرانے لے گئے۔ جدید فنکاروں نے پروفیسروں کی کیسی بھٹی کی ہے وہ اگر آپ دیکھنا چاہیں تو کچھ اور نہ سہی، خورشیدالاسلام کے ہمیدہ بنتے ہی ان کے اسلوب کی تعریفوں کی رطب آسانی دیکھیے ہم ہمیشہ چیتے ہیں کہ ہمیں مغرب کی نقالی نہیں کرنی چاہیے۔ ہم سے مغرب کی نقالی ہو بھی کیسے سکتی ہے۔ اس کے لیے گنزر برگ کی طرح شراب خاؤں میں شعر سنانے اور ڈاکٹرن تھا مس کی طرح فکلی میں ثقہ پروفیسروں کے سامنے فحش لطیفے کہنے کا حوصلہ چاہیے۔

خواجہ احمد عباس کا ناول انقلاب

خواجہ احمد عباس کے ناول ”انقلاب“ پر میں یہ مضمون نہ لکھتا اگر میری نظر سے عبداللہ حسین کی ”اداس نسلیں“ پر اسلوب احمد انصاری کا مضمون نہ گزرا ہوتا۔ ”انقلاب“ اور ”اداس نسلیں“ بطور ناول کے اس قدر کمزور ہیں کہ وہ تنقید جو یہ بتانے سے قاصر ہے کہ ناول ناول کیوں نہ بن سکے، یعنی بجائے اس کے کہ تاریخ افسانہ بنتی، افسانہ تاریخ کیوں بن گیا، اپنا حق ادا نہیں کرتی۔ مکتبی معاشرتی تنقید کی یہی مصیبت ہے کہ وہ صفات اور خصوصیات کا بیان کرتی ہے اور دستاویزی ناولوں کے تاریخی مواد کی باز آفرینی پر خوش ہو لیتی ہے، لیکن یہ دیکھنے کی کوشش نہیں کرتی کہ آیا تاریخی، سماجی اور سیاسی مواد تخلیقی تخیل کی نعمتوں سے مالا مال ہو کر ایک نئی فنکارانہ حقیقت ایک نئے جمالیاتی تجربہ میں تبدیل ہوا ہے یا نہیں۔ اگر نہیں ہوا تو نقاد کو بتانا چاہیے کہ تاریخی ناول کی ایک صفت ہو سکتی ہے، فنی قدر نہیں یعنی اس کے ہونے یا نہ ہونے سے ناول اچھا یا برا نہیں بنتا۔ ضروری نہیں کہ بڑے تاریخی واقعات سے بڑا ناول پیدا ہو۔ یہ حقیقت ہے کہ گھریلو جھگڑوں پر عالم گیر جنگ کی نسبت بہتر ناول لکھے گئے ہیں۔ ناول نے فی الحقیقت اس انفرادیت پسند آدمی کے ساتھ ساتھ جنم لیا ہے جو سرمایہ دارانہ اور بورژوازی تمدن کی یادگار تھا۔ اسی سبب آج تک ناول کا موضوع فرد کی ذہنی جذباتی اور روحانی کش مکش، نفسیاتی پیچیدگی، فطرت انسانی کی بوقلمونی اور ذات کی شناخت رہا ہے۔ ناول میں یہ ہوں تو اس کے ساتھ ہزاروں تاریخی، سماجی اور فلسفیانہ چیزیں بھی چل سکتی ہیں۔ یہ نہ ہوں تو ناول تاریخ، فلسفہ اور سماجیات کا دفتر بن جائے گا، فن پارہ نہیں

بن سکے گا۔ اپنے مضمون کے اخیر میں اسلوب صاحب کہتے ہیں:

”اس ناول (اداس نسلیں) کا موضوع ہمیں دو انگریزی ناولوں کی یاد

دلاتا ہے یعنی گالزورڈی کا ناول THE FORSYTESAGA اور

ڈی ایچ لارنس کا ناول THE RAINBOW دونوں میں ہم دوران کی

مختلف حد بندیوں اور کئی نسلوں کے نمائندوں سے دوچار ہوتے ہیں“

اچھا ہوا اسلوب صاحب کو تھا مس مان کا ناول بڈن بروک یاد نہ آیا خاندانوں عروج و زوال

کے ناولوں کی مغرب میں ایک اہم روایت رہی ہے، لیکن عبداللہ حسین کا ناول اس صیغہ میں

نہیں آتا۔ گالزورڈی کے ناول پر ور جینا ولف کی یہ تنقید اہم ہے کہ اس کے یہاں جو کچھ

ہنگامہ آفرینی ہے وہ روح کے ڈرامے کی قیمت پر ہے۔ لارنس بالکل مختلف قسم کا فنکار ہے

اور عبداللہ حسین تو کیا ایڈورڈین عہد کے دوسرے ناول نگاروں کو بھی وہ بہت پیچھے چھوڑ

جاتا ہے۔ اس کا ناول خاندانی SAGA سے بالکل الگ چیز ہے، کہ عبداللہ حسین کا تو خیر

سے ذکر ہی کیا، گالزورڈی اور بینٹ اور ان کے قبیلے کے دوسرے ناول نگاروں کا اس

کے ساتھ نام لیتے ہوئے ہچکچاہٹ ہوتی ہے۔ عبداللہ حسین کے پاس نہ تو گالزورڈی کا طنز

اسلوب ہے جو فارسیٹ ساگا، کو قابل برداشت بناتا ہے۔ نہ لارنس کا وہ حساس اسلوب

جو زندگی کے LYRICAL VISION کی پیش کش کا کامیاب ترین ذریعہ ہے۔

گالزورڈی کا طنز اس کی جذباتیت کو متوازن بناتا ہے۔ اول تو یہ کہ عبداللہ حسین اتنے ہی

جذباتی ہیں جتنے کہ کرشن چندر، لیکن کرشن چندر کم از کم جذباتی بننے کے مواقع ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ جو

عبداللہ حسین کا بانجھ تخیل ایجاد نہیں کر پاتا۔ IRONY تو خیر سے اردو والوں کے بس کا

روگ ہی نہیں، لیکن وہ سماج کو جذباتیت کی دلدل میں گھسیٹنے کی بجائے اس پر طنز کی کند

ہی پھینکتے تب بھی امید تھی کہ وہ فنکاری کی دوچار منزلیں سر کر پاتے۔ حسنِ ظرافت اور طنز کا

عبداللہ حسین اور احمد عباس دونوں کی ناولوں میں زبردست فقدان ہے۔ دوم یہ کہ کرشن چندر

کے پاس پھر بھی ایک شاعرانہ اسلوب ہے، گو کرشن چندر طنز و مزاح کی دولت سے بھی

مالا مال ہیں، اور ہم سوچتے ہیں کہ کاش وہ اپنے طنز کو اپنی جذباتیت کا نگہراں بناتے، جیسا کہ

عصمت اپنے نازک ترین افسانوی مقامات میں کرتی ہیں اور افسانہ کو آنسو کا ایک بھی قطرہ بہائے بغیر نوحہ کی دھار پر سے گزارے جاتی ہیں۔ کرشن چندر ایسا نہیں کرتے۔ پھر بھی ان کا حساس شاعرانہ اسلوب، ڈکنس کی طرح ایک درد مند انسان دوست آدمی کی رقت انگیزی کو تھوڑا بہت گوارا بناتا ہے۔ زندگی میں جذباتی مقامات بھی آتے ہیں اور کرشن چندر، عصمت اور ڈکنس کے یہاں ایسے مقامات کی اپنی ایک اہمیت ہے۔ بشرط صرف یہ ہے کہ جذباتی آدمی فلسفی بننے کا پوز اختیار نہ کرے، کیوں کہ جذباتی آدمی کی فلسفہ طرازی، خصوصاً جب وہ آنسوؤں اور شاعرانہ زبان کی چاشنی میں بھیگی ہوئی ہو، جتنی طبیعت کو مکدر کرتی ہے، اتنی تو فلسفہ حیات پر لکھی ہوئی مولویوں کی کتابیں بھی نہیں کرتیں۔ یوں تو مارکسزم نے عصمت اور کرشن چندر دونوں کی مٹی خراب کی ہے، لیکن عصمت کا فنکارانہ شعور کرشن چندر سے زیادہ رچا ہوا ہے۔ وہ افسانے بھی عورتوں پر لکھتی ہیں جو ویسے بھی فلسفہ کم ہی بگھارتی ہیں۔ کرشن چندر اس عجیب سے پاک نہیں۔ فلسفیانہ اور غنائی ناول کے اپنے آداب ہیں جو اردو والوں کو آندرے ژید اور ہرمن ہیس سے سیکھنے چاہیے۔ عبداللہ حسین کرشن چندر کی خوبانیوں والی شاعرانہ زبان میں جب خدا، مذہب اور وقت پر فلسفہ طرازی کرتے ہیں تو ان کا فنکارانہ پوز ظاہر ہو جاتا ہے۔ قرۃ العین حیدر میں یہ طاقت ہے کہ وہ فلسفہ کو موڈ میں بدل دیتی ہیں۔ موڈ ویسے بھی ایک اشرافیہ اور سوفسطائی چیز ہے۔ کسانوں اور چودھریوں کے موڈ خراب نہیں ہوتے۔ قرۃ العین کے کردار جب ٹھنڈی سانس بھرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ شوپنہار کی کتابوں کے اوراق پھٹ پھٹا رہے ہیں۔ غنائی ناول کو PASTORAL کا میڈی سے مختلف بنانے کے لیے میلبو کا بھی خاص خیال رکھنا پڑتا ہے۔ آگ کا دریا اور سدھارتھ، اور اس معنی میں آندرے ژید کی سمفنی وغیرہ سب نہ تو آنچلک اپنیاس کی سماجیات بیان کرتی ہیں نہ چرواہوں اور گرام کنبیوں کے رومانس۔ دھرتی کے باسیوں کی ارضی دانش مندی کو جو باقاعدہ فلسفہ کا روپ اختیار نہیں کرتی بیان کرنے کا بھی ایک ڈھنگ ہے، جو ٹالسٹائی، چیخوف، گورکی اور شولوخوف کے کسانوں، یا آئرستانی ڈرامانگاروں شاں اویسی، اور جے۔ ایم۔ سنج سے سیکھا جاسکتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ہیئت ہی نہیں موضوع بھی، یعنی

علامت اور اساطیر کا کیرا ہی نہیں بلکہ فلسفہ طرازی کا BUG بھی لکھنے والے کے دماغ میں گھس جائے تو آرٹ نہیں، صرف جھاگ ہی جھاگ پیدا ہوتا ہے۔ افسوس یہ ہے کہ اسلوب احمد صاحب صابن کے بلبلوں کو نوکِ قلم سے چھوٹے ڈرتے ہیں۔ انہیں ان کی FACE VALS پر قبول کرتے ہیں۔ یاد رکھیے کہ میں ناول کے آرٹ کے معاملے میں بہت FINICKY نہیں ہوں۔ ناول نگار یا اس کا PERSONA ناول میں یا ناول سے ہٹ کر خیال آرائی کرتا ہے تو مجھے بار نہیں گزرتا بہ شرطیکہ ایسی خیال آرائی معنی خیز اور منفرد ہو۔ مجرد فکر کو کہانی میں بدل دینا ناول کے آرٹ کی معراج ہے، لیکن ہمیشہ ایسا ہوتا نہیں اور ناول نگار کو اپنے کرداروں کو MOUTH PIECE بنانا پڑتا ہے جو مستحسن نہیں البتہ اس وقت تک ناقابلِ برداشت نہیں ہوتا جب تک کردار اپنی زبان بولتے ہیں۔ یہیں پر مکالمہ نگاری کے جوہر کھلتے ہیں۔ عبداللہ حسین اور احمد عباس ان نزاکتوں کا خیال نہیں رکھتے۔ کردار کو مادہ پیس بنانے کا عمل بذاتِ خود نزاکت فن کی نفی ہے۔ یہ موٹاپن تک ان سے نبھ نہیں سکتا تو پھر ایسے رواں فطری چیتے ہوئے نیکلے مکالمے جو زیبِ داستاں نہیں بلکہ جزوِ داستاں ہوں کی توقع ان سے عبث ہے۔ اسلوب صاحب نے ناول سے اتنے طویل اقتباسات پیش کیے ہیں کہ انہیں اگر حذف کر دیا جائے تو ان کا مضمون ”ہماری زبان“ میں بھی شائع ہو سکتا تھا۔ قارئین کو میں اصل مضمون میں ناول کے اقتباسات پڑھنے کی دعوت دیتا ہوں تاکہ جو باتیں میں نے کہی ہیں وہ واضح ہو جائیں۔ مثال کے لیے میں صرف چند سطریں پیش کرتا ہوں:

”دنیا کے تمام مذاہب محبت کا پرچار کرتے ہیں۔ پرہوتا کیا ہے۔ جو نہی آپ ایک مذہب کو اپنا لیتے ہیں آپ کے دل میں نفرت کا، تعصب کا بیج بویا جاتا ہے۔ دوسرے مذاہب کے خلاف، دوسرے تمام مذاہب کے خلاف ان تمام ان گنت فرقوں کے خلاف جن میں آپ شامل نہیں ہیں“

”اور مذہب؟ سچ ہے کہ تخلیق کی نہایت اعلیٰ شکل ہے اور نہایت دلکش، یہ واحد مظہر ہے جہاں خدا، انسان اور روح آپس میں یوں مدغم ہو گئے ہیں کہ

ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ جہاں تخلیق درتخلیق اس سرعت کے ساتھ عمل میں آتی ہے کہ ہم حیرت زدہ رہ جاتے ہیں۔“

”وہ لمحہ جو گزر گیا زمانہ ماضی ہے، جو آنے والا ہے مستقبل میں شامل ہے، یہ دونوں ہمارے وجود کے حصے ہیں اور مردہ ہیں۔ جب ہم اُن کو حال کے گزرتے ہوئے لمحے میں کھینچ کر لانا چاہتے ہیں تو موت کو زندگی پر مسلط کرنا چاہتے ہیں۔ موت کبھی ساری زندگی پر مسلط نہیں کی جاسکتی، لیکن اُن کی باہمی شرکت سے ایک نیم مردنی کیفیت پیدا ہوتی ہے جو زندگی پر حاوی ہو جاتی ہے۔“

یہ مضمون میں دیے ہوئے ناول کے طویل اقتباسات سے چنے ہوئے چند جملے ہیں۔ یہ فلسفہ سوڈو فلسفہ ہے، یعنی بطور فلسفہ کے اپنی کوئی قدر نہیں رکھتا۔ اس کی جو کچھ قدر ہے وہ ناول میں ہے لیکن اس کے ناول میں ہونے کے سبب ہی ناول بطور فن پارہ کے اپنی قدر کھودیتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے ایک افسانے میں عورتوں کے گرجا مندر اور مسجد جانے پر، یعنی مذہب کی ان کی فطری ضرورت پر جو خیال آرائی کی ہے اس کا اگر ہم مطالعہ کریں تو ہمیں پتا چلے گا کہ فکر یا اس کا PERSONA جب تبصرہ کرتا ہے تو اس کا کیا انداز ہوتا ہے۔ ناول میں دانشمندی کی باتوں سے بالزاک سے بھلا کون بازی مار سکا ہے۔ عبداللہ حسین کے پاس تو وہ زبان بھی نہیں جو ناول میں دانش مندی کی باتوں کو انشائیہ نہیں بلکہ آرٹ بناتی ہیں۔ اسلوب صاحب عام مکتبی نقادوں کی طرح صرف ایسے بیانات کو دیکھ کر مطمئن ہو جاتے ہیں اور ان کی بنا پر ناول کے متعلق چند موٹی موٹی باتیں بتاتے ہیں۔ یہ باتیں اگر وہ نہ بتاتے تب بھی ان اقتباسات کو پڑھ کر ادب کا عام طالب علم جان سکتا تھا۔ تنقید میں تخمینہ اور تجزیے سے ایسی پہلو تھی اس نقاد میں کیسے برداشت کی جاسکتی ہے جس نے انگریزی میں ولیم بلیک پر معرکتہ الّا کتاب لکھی ہو یا اردو تنقید کا المیہ نہیں تو اور کیا ہے کہ اسلوب صاحب بھی جب قلم اٹھاتے ہیں تو خود کو عام مدرسین کے ڈھرے سے الگ نہیں کر پاتے۔

”اداس نسلیں“ اور ”انقلاب“ ایسے ناول ہیں کہ معاشرتی نقادوں کی نظر سب سے پہلے اس تاریخی دور پر پڑے گی جو ان ناولوں پر محیط ہے۔ ”اداس نسلیں“ کا زمانہ عدم تعاون کی تحریک سے لے کر تقسیم ہند تک کا ہے۔ ”انقلاب“ کا زمانہ عدم تعاون کی تحریک سے لے کر لاہور کانفرنس یعنی لگ بھگ ۳۲-۳۱ء کا ہے۔ سیاسی رستا خیز سے بھرے ہوئے ایسے ادوار پر محیط ناولوں کے خلاف کچھ بھی لکھنے کا مطلب ہے کہ معاشرتی نقادوں کی نظر میں اپنی سیاسی شخصیت کی آبرو باخنگی۔ صاف بات ہے کہ ایسے ناول کو ناول کے طور پر ہی دیکھا جائے گا۔ سیاسی دستاویز کے طور پر نہیں، کیونکہ ناول ناول ہونے ہی کی وجہ سے باوجود اس کے کہ وہ تاریخی واقعات کی ہو، ہو تصویر پیش کرنے کا دعوے دار ہو، سیاسی دستاویز کے استناد کا درجہ حاصل نہیں کر سکتا۔

لیکن انقلاب ایک سیاسی ناول ہے اور سیاسی مسائل سے اُلجھے بغیر خالص فن اور ٹیکنک کے مباحث میں محور ہٹا کوئی مستحسن تنقیدی عمل نہیں۔ اگر ایمان کی پوچھیے تو یہ ناول میں نے پڑھا ہی تبصرہ کرنے کے لیے ہے، اور عموماً میں ایسا نہیں کرتا۔ ناول میں لطف اندوزی کے لیے پڑھتا ہوں، تنقید یا تبصرہ لکھنے کے لیے نہیں۔ لیکن چونکہ میں جانتا تھا کہ ”انقلاب“ ایک سیاسی ناول ہے، اس لیے میں نے سوچا کہ قومی اور بین الاقوامی سیاست میں مجھے بہت سوں سے اپنا حساب بے باقی کرنا ہے، سو ”انقلاب“ پر تبصرہ کرتے ہوئے کر لوں گا۔ مجھے افسوس ہے کہ میری یہ خواہش پوری نہیں ہو سکی۔ وجہ یہ ہے کہ ناول پڑھنے کے بعد مجھے پتا چلا کہ ناول بنیادی طور پر سیاسی نہیں ہے بلکہ تاریخی ہے اور اس کی حیثیت سیاسی تاریخ کے ایک ورق کی سی ہے۔ سیاسی ناول سے میں ایسی ناول مراد لیتا ہوں جس میں فرد کسی سیاسی گتھی سے اُلجھا ہے یا کسی سیاسی آئیڈیل کی عملی شکل دیکھ کر تصور اور حقیقت کے تضاد کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے یا کسی آئیڈیل کو عملی شکل دینے میں اسے جس اخلاقی اور جذباتی کش مکش سے گزرنا پڑتا ہے، اس کش مکش کا حقیقت پسندانہ بیان کرتا ہے۔ مطلب یہ کہ سیاسی ناول بنیادی طور پر مفکرانہ ہوتا ہے اور سیاست ایک فرد کے لیے جو انفرادی اور اجتماعی مسائل لے کر آتی ہے، ان کے انسانی حل کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔ اسی لیے سیاسی ناول پر تبصرہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک نقاد کی نظر فلسفیانہ نہ ہو

اور ناول میں پیش کردہ سیاسی DILEMMA پر غور کرتے وقت وہ انسان کی جذباتی، روحانی اور اخلاقی شخصیت کو موضوع بحث نہ بنائے یعنی یہ نہ بتائے کہ ایک مخصوص سیاسی تحریک یا نظریے نے انسان کی پہلودار شخصیت کے ساتھ کیا سلوک کیا۔ سیاسی تاریخ کے دستاویزی ناول اور سیاسی تحریک کے پروپیگنڈا ناول یہ کام نہیں کرتے۔ ایسے ناول اچھے ہو سکتے ہیں دل چسپ بھی ہو سکتے ہیں، لیکن چونکہ وہ انسان کے متعلق کم اور تاریخ اور سیاست کے متعلق زیادہ بتاتے ہیں اس لیے اُن کی اہمیت اور قدر نسبتاً گھٹ جاتی ہے، وجہ یہ ہے کہ تاریخ اور سیاست کا علم دوسرے ذریعوں سے بھی حاصل ہو سکتا ہے لیکن ”انسان کیا ہے؟“ اس کا علم بہم پہنچانے کا کام ادب اور خصوصاً ڈراما اور ناول ہی کرتا ہے۔

ہندوستانی سیاست کے جس دور سے ”انقلاب“ کا تعلق ہے وہ تحریک آزادی کی جدوجہد کا دور ہے۔ یہ دور ایسا نہیں کہ اس کی تاریخ لکھتے وقت شدید اختلاف رائے کی گنجائش ہو۔ اس دور میں ہمارے بزرگوں سے جو غلطیاں ہوئیں وہ ایسی نہیں تھیں کہ اُن کی قیمت پر ہم لوگ اپنی دانش مندی کی نمائش کریں۔ مختصر یہ کہ ایک عام ہندوستانی اس دور کو آزادی کی جدوجہد کا سنہرا دور سمجھتا ہے۔ ہندو اور مسلمان ایک تھے، سبھی انگریز کے خلاف تھے۔ اور گاندھی جی اور نہرو کی قیادت کو قبول کرتے تھے۔ سیاست میں نہ اقتدار پسندی تھی نہ ترقی کوشی۔ لوگوں کے ذہن صاف تھے، قومی آدرش واضح تھا، اور سیاہ و سفید کی تقسیم اظہارِ شمس تھی۔ لہذا اس ناول میں احمد عباس کی سیاست سے کسی کو اختلاف ہو سکتا ہے تو ہندو اور مسلم فرقہ پرست کو ہو سکتا ہے۔ ناول کے ہیرو انور کی صورت میں جو روشن خیال ترقی پسند نوجوان نمودار ہوتا ہے، وہ نہ صرف یہ کہ احمد عباس ہیں بلکہ ہندوستان کی وہ پوری نسل ہے جو اگر پیدا نہ ہوتی تو آج ہندوستان کا نقشہ کیا ہوتا اسے سمجھنے کے لیے اُن ممالک کی تاریخ کا مطالعہ ضروری ہے جہاں فاشنزم اور عسکریت کا اقتدار قائم ہوا۔ اگر ناول میں یہ بتایا جاتا کہ انور کون سے حالات میں کس طرح، مخالف قوتوں کو زیر کرتا ہوا، تعصب اور نفرت کے حصاروں کو ڈھاتا ہوا، ایک روشن خیال ترقی پسند نوجوان بنا تو ناول کی قدر بڑھ جاتی، کیوں کہ شخصیت کی نشوونما کی تصویر کشی ہی میں کردار نگاری کے فن کی کسوٹی ہوتی ہے۔ لیکن انور کا کردار نہایت چوبین کردار

ہے۔ اس میں قوت ارادی کی کمی ہے اور اس کے اکثر فیصلے اس کے بزرگ اور بزرگ تر بنما کرتے ہیں، اس لیے ناول کا عمل اس کی قوت ارادی سے متاثر نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی فیصلہ کن نتیجہ پر پہنچنے کے لیے اسے کسی زبردست اندرونی کش مکش سے گزرنا پڑتا ہے۔ انور کی شخصیت کو انفعالی بنانے میں احمد عباس کے دورویوں کا بڑا حصہ ہے۔ ایک تو یہ کہ انھوں نے ناول کو اچھا خاصا سوانحی رنگ دیا ہے اور دوسرے یہ کہ انھوں نے ناول کے سیاسی پس منظر کے طور پر ایک ایسے زمانے کا انتخاب کیا ہے جس میں بڑے پبلک واقعات کے سامنے فرد اپنی انفرادیت قائم نہیں رکھ سکتا، اور ایک معنی میں تو واقعات کے دھارے بھی فرد کے آدمیوں سے اس قدر ہم آہنگ ہوتے ہیں کہ دھارے کے مخالف سمت میں اسے تیرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔ وہ عوامی تحریکوں میں ایک عام آدمی کی طرح شامل ہوتا ہے اور انفرادی طور پر اسے کوئی فیصلہ کرنا نہیں ہوتا۔ ناول کو ایک دور کی سیاسی تاریخ کا ترجمان بنانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ احمد عباس کا نقطہ نظر تجزیاتی بننے کی بجائے مؤرخانہ بنا اور چونکہ تاریخ بھی ماضی قریب کی سیاسی تاریخ تھی اس لیے صحافیانہ بنا۔ ناول کو سوانحی رنگ دینے کا نتیجہ یہ ہوا کہ کردار احمد عباس کی روشن خیالی اور ترقی پسندی میں خود بخود ڈھلتا چلا گیا اور اسے ایسے مقامات سے گزرنا نہیں پڑا جو فکری کش مکش اور اخلاقی دارو گیر کے مقامات ہیں۔ یہ بات میں پہلے ہی بتا چکا ہوں کہ یہ دور آزادی کی جدوجہد کا سنہرا دور تھا اور فرد کے لیے فیصلے ملک کی وہ طاقتور سیاسی جماعت کرتی تھی جسے قدر آور شخصیتوں کی رہنمائی حاصل تھی۔ بڑے پبلک واقعات فرد کو اپنے رنگ میں رنگ ڈالتے تھے۔ ایک ترقی پسند یا انقلابی دور میں ترقی پسند یا انقلابی ہونا کوئی غیر معمولی بات نہیں ہوتی۔ چنانچہ میں محسوس کرتا ہوں کہ احمد عباس اگر انور کے کردار کو اپنے رنگ میں نہ ڈھالتے یا اسے ۱۹۳۰ء کے بعد کے تاریخی پس منظر میں پیش کرتے تو انور کے ایک حرکی اور پہلو دار کردار بننے کے امکانات زیادہ تھے۔ گویا فنکار کو موضوع کا انتخاب کرنے سے پیشتر سوچنا پڑتا ہے کہ موضوع میں کردار نگاری کے تخلیقی امکانات ہیں بھی یا نہیں۔ اسے یہ بھی سوچنا پڑتا ہے کہ سیاسی دور کی تاریخ کا بیان محض صحافیانہ نہ بن جائے۔ بلکہ اس کی ایسی مفکرانہ تفسیر ہو جو معنی خیز ثابت ہو۔ لوگ اسے پڑھ کر ایک

نئی بصیرت حاصل کریں جو آئندہ اُن کی راہِ عمل متعین کرنے میں معاون ثابت ہو۔ فنکار ایسے فیصلے اسی وقت کرتا ہے جب خود اس کی ذات خیر و شر کی رزم گاہ رہی ہو۔ تشکیک کی سلگتی زمین پر کھڑا آدمی جب چیخ رہا ہو کہ نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے، تب اسے پتا چلتا ہے کہ ناول کو خیر و شر کی پیکار کی جولانگاہ بنانے کے لیے موضوع، عمل اور کردار کے انتخاب میں کیسے تخلیقی فیصلوں سے کام لیا جاتا ہے۔ سہل انگاری نے ترقی پسندوں کے فن کو جتنا غارت کیا ہے اتنا ان کی ترقی پسندی نے نہیں کیا۔ ترقی پسند، روشن خیال اور انسان دوست تو برناڈ شا بھی تھا۔ آج کس کے منہ میں اتنے دانت ہیں جو یہ کہے کہ برناڈ شا فنکار کم اور پروپیگنڈست زیادہ تھا۔

احمد عباس نے یہ ناول ۱۹۴۲ء میں لکھنا شروع کیا اور ۱۹۴۹ء میں پورا کیا۔ مجھے حیرت ہے کہ انھوں نے ۱۹۳۰ء سے ۱۹۵۰ء کے زمانے کو، جو ہمارے ملک ہی میں نہیں بلکہ پوری دنیا میں زبردست سیاسی تبدیلیوں اور انقلابات کا زمانہ تھا، چھوڑ کر ۱۹۲۰ء کی دہائی کو کیوں پسند کیا۔ چونکہ ناول کسی حد تک سوانحی ہے اس لیے شاید وہ اپنے کام کی ابتدا آغاز ہی سے کرنا چاہتے تھے۔ ممکن ہے ان کا ارادہ ناول کو آگے بڑھانے کا ہو جسے وہ گوناگوں وجوہات کی بنا پر پورا نہ کر سکے ہوں۔ وجہ کچھ بھی ہو لیکن یہ حقیقت ہے کہ ۱۹۳۰ء کے بعد کا زبردست سیاسی تلاطم خیز یوں کا زمانہ یعنی فاشزم کا عروج، دوسری جنگ عظیم، سامراج کا زوال، کمیونسٹ سماج کا بختا ہوا آئیڈیلزم، فرقہ وارانہ سیاست کی پیدا کی ہوئی کشیدگی تقسیم ملک اور خوں ریز فسادات کا سلسلہ جس زمانے سے عبارت رہا ہے، وہ ان کی ناول سے باہر رہ گیا۔ یاد رکھیے ان موضوعات پر دنیا بھر میں فکر انگیز ادب تخلیق ہوا ہے۔ ہمارے یہاں تقسیم ملک اور فسادات پر اچھا ادب لکھا گیا ہے اور خواجہ احمد عباس نے چند اچھی کہانیاں ان موضوعات پر لکھی ہیں۔ لیکن اس دور کے قومی اور بین الاقوامی سیاست کے بہت سے پہلو ہیں جو ہمارے ادب میں معنی خیز طور پر منعکس نہیں ہو پائے۔ ۱۹۳۰ء کے بعد کا یورپ کا ادب اسی لیے بہت اہم ہے کہ وہ بہیمانہ سیاست کے پیدا کردہ حالات میں انسان اور زندگی کے معنی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ بین الاقوامی سیاست نے خصوصاً

سامراج، فاشزم اور کمیونزم نے قومی سطح پر ہمارے لیے جو سیاسی اور اخلاقی مسائل پیدا کیے تھے ان کی طرف ہمارا سماجی شعور رکھنے والا فنکار کوئی ایسا رویہ متعین کر سکا تھا جو جذباتیت پر وپگنڈا اور شوہنرم سے بلند ہو کر سیاسی اقدار کی بحث کو فلسفیانہ سطح پر لے جائے۔ اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ کیا ہم نے فکشن میں کرداروں کے عمل کے ذریعے ان اخلاقی مسائل کو جو عصری سیاست کے زائیدہ تھے، معنی خیز طور پر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگر عصری زندگی کا ترجمان ناول یہ کام نہیں کرتا تو وہ محض صحافت اور تاریخ نگاری ہے۔ ناول فلسفیانہ مشغلہ اسی وقت بنتا ہے جب وہ اخلاقی DILEMMA کے دونوں سینک مضبوطی سے اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ عباس کے ناول ”انقلاب“ کا زمانہ سوہان روح ثابت ہوں ایسے مسائل پیدا نہیں کرتا کیوں کہ سامراج کے خلاف آزادی کی جدوجہد میں سیاہ و سفید کی تقسیم بہت واضح ہوتی ہے۔ میں جانتا ہوں کہ جس بات یا زمانے کو پیش کرنے کا ناول نگار کا عندیہ نہیں تھا، اسے بنیاد بنا کر ناول کی عیب جوئی پسندیدہ بات نہیں۔ لیکن میرا مقصد عیب جوئی نہیں ہے میں تو صرف ان اسباب کو سمجھنا چاہتا ہوں جس کی وجہ سے ناول میں گہرائی پیدا نہ ہو سکی۔

ناول میں گہرائی پیدا نہ ہونے کا ایک اور سبب یہ ہے کہ سیاسی صورت حال کی پیش کش کی بجائے ناول بے خبروں کو خبر پہنچانے کا کام زیادہ کرتا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ ناول انگریزی میں لکھا گیا اور شاید ان قارئین کے لیے لکھا گیا جو ہندوستان سیاسی تاریخ سے واقف نہیں تھے۔ میرا خیال یہ ہے کہ ہندوستانی ادیب جب انگریزی میں لکھتا ہے تو بدیسی قارئین کی دل چسپی کی خاطر وہ اپنے ملک کے چند ایسے تہذیبی عناصر کو نمایاں طور پر پیش کرتا ہے جن میں پردیسیوں کو انوکھا پن نظر آئے۔ اپنی ہی زبان کے قارئین کے لیے اگر ناول یا افسانہ لکھا جائے تو صرف اپنی تہذیبی عناصر، رسم و رواج یا عوامی رسم کا ذکر ہوگا جو ناول کی تھیم یا مرکزی عمل کے لیے ناگزیر ہوں۔ اگر میں اردو میں ناول لکھتا ہوں تو میرے لیے ضروری نہیں ہوتا کہ میں اسی مصحف کی تصویر کشی کروں۔ لیکن اگر میں گجراتی یا انگریزی میں ناول لکھتا ہوں تو یہ ترغیب ضرور سامنے آتی ہے کہ اسی مصحف کی تصویر کشی ان لوگوں کے لیے ضرور دل چسپی کا

باعث ہوگی جو مسلم سماج کی اس رسم سے واقف نہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ناول نگار چیزیں بیان کرنے کی بجائے چیزیں دکھانے لگتا ہے۔ ”انقلاب“ پڑھتے وقت اکثر یہ محسوس ہوتا ہے کہ احمد عباس اگر ناول اردو میں لکھتے تو بہت سے واقعات جن سے اردو والے بخوبی واقف ہیں شاید نہ لکھتے۔ انگریزی میں لکھتے وقت انہیں محسوس ہوا کہ اجنبی قارئین کے لیے ایک مخصوص تہذیب کے یہ مظاہر لطف انگیز ثابت ہوں۔ ان مظاہر پر اگر احمد عباس اردو میں لکھتے تو انہیں آرٹ کے اس تخلیقی عمل کی ضرورت محسوس ہوتی جو مانوس کو نامانوس کا حُسن عطا کرنے کے لیے ضروری ہے۔ عصمت چغتائی کے گھریلو افسانوں میں ہمیں یہ تخلیقی کرشمہ سازی ملتی ہے۔ عصمت کی بل کھاتی زبان جب طنز و مزاح کی دھار پیدا کرتی ہے تو مانوس گھریلو واقعات ایک ایسا فنکارانہ حسن پیدا کرتے ہیں کہ عجوبہ معلوم ہوتے ہیں۔ مانوس کو غیر مانوس بنانے کے لیے ضروری ہے کہ فنکار یہ فرض کر کے چلے کہ جن واقعات کو وہ بیان کر رہا ہے اُن سے قارئین واقف ہیں۔ صرف اسی صورت میں وہ بیانیہ سے واقفیت بہم پہنچانے کا کام لینے کی بجائے واقعہ کو آرٹ میں تبدیل کرنے کا کام لے گا ورنہ جیسا کہ ”انقلاب“ میں ہوا ہے بیانیہ صحافتی بیان واقعہ، خبر رسائی اور واقفیت بہم پہنچانے کا کام کرتا رہے گا۔ احمد عباس کے کامیاب افسانوں میں زبان کا تخلیقی استعمال ہوا ہے۔ لیکن ”انقلاب“ میں زبان سپاٹ اور غیر تخیلی بیانیہ سے آگے نہیں بڑھ سکی۔

پھر چونکہ ناول کا پہلا حصہ انور کے بچپن کا بیان ہے اس لیے بیانیہ تعلیمی اور تندرستی بننے کے خدشات سے محفوظ نہیں رہ سکا۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ناول کا بڑا حصہ NAIVE بن کر رہ گیا ہے۔ ڈکنس کی بات چھوڑیے کہ بچوں کے کردار پیش کرنے میں آج تک اس کا ثانی پیدا نہیں ہوا۔ احمد عباس اگر بیدی کو ہی دھیان سے پڑھتے تو انہیں معلوم ہوتا کہ افسانے میں بچوں کے کردار پیش کرنے کے کیا طور طریقے ہوتے ہیں۔ لیکن احمد عباس کا مقصد بچے کا کردار پیش کرنا نہیں تھا۔ بچہ تو ایک ذریعہ تھا جس کی نظر سے وہ تماشے دوران کرنا چاہتے تھے۔ بچہ سیاسی واقعات کے متعلق نہایت ہی طفلانہ اور سیدھے سادے سوالات کرتا ہے۔ انور کا نیک خصال باپ جو جوابات دیتا ہے ان میں احمد عباس کی واقفیت

بہم پہنچانے کی کاوش اتنی نمایاں ہے کہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ سوال و جواب کا پورا سلسلہ قارئین کے فائدے کے لیے یعنی انہیں سیاسی صورتِ حال سے واقف کرنے کے لیے بروئے کار لایا گیا ہے۔ احمد عباس نے اتنی سی بات کا خیال نہیں رکھا کہ ایسے طفلانہ سوال اور سادہ لوح جواب میں ایک بالغ ہندوستانی کو جو اپنی تاریخ سے بخوبی واقف ہے کوئی دل چسپی نہیں ہو سکتی۔ یہ تو میں پہلے ہی بتا چکا ہوں کہ ۱۹۲۰ء کی دہائی کی سیاسی صورتِ حال بہت پیچیدہ نہیں تھی۔ ایک بچے کی آنکھ سے اُسے دیکھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ سادگی پر سادہ لوحی کارنگ چڑھ گیا۔ یہ کیسی افسوسناک بات ہے کہ ناول لکھتے وقت احمد عباس کو احساس تک نہ ہوا کہ انور کے بچپن کا بیان فنکارانہ تو خیر سے کیا بنتا، بالغ تک نہ بن سکا، اور بچکانہ اور طفلانہ بن کر رہ گیا۔ فنکار کا کام بچے کو بچہ بتانا ہے، خود بچہ بنتا نہیں۔ بڑا فنکار ایک بور اور اکتا دینے والے کردار کا بیان بھی اتنے پر لطف انداز میں کرتا ہے کہ ہم مزے لیتے ہیں۔ بور کردار کا بیان کرنے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ناول نگار ہمیں بھی بور کرنا شروع کر دے۔ یہ نکتہ وہ لوگ بھی فراموش کر دیتے ہیں جو انتشار کے بیان کے لیے پریشان بیانی ضروری سمجھتے ہیں، حالانکہ انتشار اور افراتفری کے بیان کے لیے بھی نہایت منظم اسلوب اور منضبط فارم کی ضرورت پڑتی ہے جیسا کہ شیکسپیر کے ڈراموں میں انتشار اور نزاج کے بیان سے ظاہر ہے۔ دوسری مثال جنگ و امن کا وہ باب ہے جس میں ٹالسٹائی نے ماسکو کے خالی ہونے کا منظر بیان کیا ہے۔ احمد عباس کا یہ طفلانہ پن اس وقت تو بہت ہی مضحکہ خیز معلوم ہوتا ہے جب وہ بچوں کی کہانی کی شکل میں پورے معاشرے کی نمائندگی پیش کرتے ہیں۔ صاف بات ہے کہ یہ کہانی بواگلا بوا انور کو نہیں سنا رہی بلکہ احمد عباس اپنے اُن قارئین کو سنا رہے ہیں جن کے بارے میں وہ یہ بنیادی نکتہ تک بھول جاتے ہیں کہ ان کے قارئین پڑھ لکھے اور بالغ ہیں۔ کتنی عبرت ناک بات ہے کہ انگریزی زبان میں ناول لکھنے والا وہ ادیب جو دنیا گھوما ہے، کوزمو پولیٹن سوسائٹی میں رہا ہے۔ روشن خیالی اور انسان دوست ہے، جب کہانی میں مغرب کا ذکر کرتا ہے تو اسی متعصبانہ اور عامیانہ ذہنیت کا مظاہرہ کرتا ہے جو وسیع المشرب دانشور کا نہیں بلکہ فٹنک آئیڈیو لوگ کا شیوہ ہے۔ یہ بات اس فنکار میں تو بہت

ہی کھلتی ہے جو انقلابی اور کمیونسٹ بننے سے پیشتر نہرو اور گاندھی جی کا پیرو رہا ہو۔ گاندھی جی
برطانوی سامراج، صنعتی تمدن اور مغربی تہذیب کے خلاف تھے، لیکن چونکہ وہ بنیادی طور پر
ایک بہت ہی اخلاق پسند انسان دوست اور رحم دل آدمی تھے، اس لیے گلے تک سیاست
میں ڈوبے ہوئے ہونے کے باوجود، وہ مغرب کو بھی نفرت سے نہیں بلکہ ایک درد مند انسان
کی مہربان نظروں سے دیکھتے تھے۔ اقبال، سردار جعفری، عصمت چغتائی اور احمد عباس کی طرح
انہوں نے مغرب کو اس طرح نہیں دیکھا گویا وہ شیاطین کی بستی اور خبیثوں کی آبادی ہو۔
تاریخ کا طالب علم جانتا ہے کہ مغربی تمدن کا شمار دنیا کے بڑے بڑے تمدنوں میں ہوتا
ہے۔ وہ پنڈت نہرو کی طرح یہ بھی جانتا ہے کہ آج پوری دنیا مغربی تمدن کے زیر اثر ہے۔
اسی لیے وہ پنڈت نہرو اور گاندھی جی کی طرح اپنے دشمنوں سے برسر پیکار ہونے کے باوجود
ان کی خوبیوں سے چشم پوشی نہیں کرتا۔ احمد عباس گاندھی وادی، سوشلسٹ اور انسان دوست
آدمی تھے اور ترقی پسندیہ ثابت کرنے کے لیے کہ ان کے یہاں ہر مکتبہ خیال کے لوگ شامل
ہیں، احمد عباس کا نام بھی لیتے تھے۔ غالی ترقی پسند نہ ہونے کے باوجود احمد عباس ترقی پسندوں
کی تاریک عصیت سے نہ بچ سکے تو اس سے تو ایک ہی بات ثابت ہوتی ہے کہ لبرل ہیومنزم
بھی فنکار کے لیے پائے چوبین ہی ثابت ہوتا ہے۔ ایک ایسا دل جو پوری انسانیت کے درد کو
محسوس کر سکے، فنکار کو اس وقت تک حاصل نہیں ہوتا جب تک غم حیات اس کے رگ و ریشے میں
تحلیل نہیں ہوتا۔ اور اس مقصد کو پانے کے لیے اسے پہلا وار اپنی شخصیت پر کرنا پڑتا ہے
خصوصاً وہ شخصیت جو روشن خیال اور انسان دوست ہے۔ عارف کی طرح اپنی شخصیت
کو مٹا کر ہی فنکار راز کائنات اور رموز حیات کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ پوز کو جلانے
اور اپنی ذات کی بھٹی میں جلنے کے آداب سیکھنا ہوں تو کوئی بادلیہ اور منٹو سے سکھے لیکن
احمد عباس کو اپنی شخصیت بہت عزیز ہے۔ ادب، فلم، صحافت، سیاست گویا چہار دانگ
میں ان کی شخصیت کا طوطی بولتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ احمد عباس کبھی اپنی آواز میں بات نہیں
کر پاتے۔ وہ جب بھی بولتے ہیں تو لبرل ہیومنسٹ کی طرح بولتے ہیں۔ منٹو کی طرح ان کی آواز
زندگی کے پاتال کنویں سے آتی ہوئی سنائی نہیں دیتی۔ لبرل ہیومنزم کے سنجاب و سمور سے

جب فنکار باہر نکلتا ہے اور زندگی کی صلیب پر مصلوب ہوتا ہے تبھی اس کے دل سے وہ آہ نکلتی ہے جو بیکراں سناٹوں کو چیرتی ہے ورنہ خطیب و واعظ کے لیے منبر تو ہر چور لیے پر لگے ہوئے ہیں۔

تو بی گلابو کہانی سناتی ہیں۔ بادشاہ شہزادے سے کہتا ہے:

بیٹا جاؤ! جا کر دنیا کی سیر کرو۔ مگر مغرب کبھی نہ جانا کیونکہ اُدھر بہت برائی اور بہت خطرہ ہے۔ شہزادہ مشرق کی سیر کرتا ہے۔ وہاں کے مندروں پر سونے کے کلس تھے۔ لوگ بڑے تہذیب والے تھے۔ بڑے ودھوان اور ہزاروں برس پرانا علم جاننے والے لوگ تھے۔ اور مغرب میں۔ ”یہاں اس کی آنکھوں نے جو کچھ دیکھا وہ سچ سچ بہت بھیانک تھا۔ ہزاروں مرد، عورتیں اور بچے زنجیروں سے ایک بہت بڑی چکی سے بندھے ہوئے تھے جسے وہ گھما رہے تھے۔ اُن کے پیچ میں ایک بہت لمبا چوڑا دیو کھڑا تھا جس کا سر بادلوں کو چھو رہا تھا اور جس کے پاؤں زمین میں بہت گہرے تھے۔ اس کے ہاتھ میں ایک کوڑا تھا اور جو کوئی بھی کام میں ڈھیل کرتا تھا اس کی پیٹھ پر وہ بڑی بے رحمی سے کوڑا مار دیتا تھا۔ اس چکی کے پاٹوں سے جو پہاڑ جتنے بڑے تھے بہت بھیانک آواز نکل رہی تھی۔ شہزادے نے جب پاس جا کر چکی کے پاٹوں کو دھیان سے دیکھا تو اس کے ہوش اڑ گئے کیونکہ اس چکی میں انسان پیسے جا رہے تھے۔ تھوڑی تھوڑی دیر بعد وہ دیو کچھ لوگوں کو اٹھا کر اس چکی میں جھونک رہا تھا اور اس چکی کو چلاتے والے غلام سر جھکاتے کو لھو کے بیل کی طرح چکر لگاتے جا رہے تھے اُن کی بیڑیوں کی جھنکار چاروں طرف گونج رہی تھی وہ خود اپنی تباہی کی چکی کو روک نہیں سکتے تھے۔ اور جب شہزادہ ایک آدمی کی زنجیر کھولنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ آدمی کہتا ہے۔ بھائی تم بے کار پریشان نہ ہو۔ ہم لوگ اس چکی سے اس وقت تک بندھے رہیں گے جب تک آسمان پر ایک خاص لال ستارہ نہیں دکھائی دے۔“

تخلیقی تخیل کی نقادوں نے مختلف قسمیں قرار دی ہیں۔ رومانی، کلاسیکی، ڈرامائی، علامتی وغیرہ مندرجہ بالا کہانی کے پیچھے کون سا تخیل کار فرما ہے۔ میرا دو ٹوک جواب ہے، مولویانہ۔ معاشرتی نظاموں اور تہذیبوں پر تنقید و تبصرے کے لیے مفکر کا ذہن چاہیے اور انہیں آرٹ میں منتقل کرنے کے لیے فنکار کا خلاق تخیل چاہیے۔ احمد عباس دونوں سے بے بہرہ

ہیں۔ لہذا وہ مولویوں کی طرح اخلاقی تمثیلوں سے کام لیتے ہیں۔ وہ لوگ جو قوموں کے عروج و زوال پر آرٹلڈ، ٹائین بی سے کم تر آدمی کی بات سننے کو تیار نہیں ان کی تواضع بی گلاب کی کہانی سے کرتے ہیں۔ ترقی پسند سمجھتے ہیں کہ ہم اُن کی ترقی پسندی سے بیزار ہیں حالانکہ مولویوں کو برداشت نہ کرنے کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ آدمی دشمن اسلام ہے۔ مولویوں کی تنگ نظری اور کف در دہاں خطابت نے جس طرح اسلام کی اعلیٰ روحانی اور اخلاقی روایات کو کٹر عصبیت اور نقشب کی اسفل سطح پر پہنچا دیا اسی طرح ترقی پسندوں کی تنگ نظری، عصبیت فنا نسزم اور شو و نسزم نے مارکسزم کی اعلیٰ انسانی قدروں کو خاک میں ملا دیا۔ دانشور خیالات کی دنیا کا سیاح ہوتا ہے۔ آئیڈیو لوگ خیالات کا نہیں صرف ایک خیال کے بت کا پجاری ہوتا ہے ایسا آدمی مندر میں حمد و ثنا کرتا ہے اور مندر کے باہر کفر و زندقہ کے فتوے تقسیم کرتا ہے۔ احمد عباس ایک مقام پر ریلوے اسٹیشن کا منظر کھینچتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ڈھیلے ڈھالے برقعوں میں ملبوس مسلمان عورتیں اور منہ پر چھوٹا سا گھونگھٹ کاڑھے ہوئے کھاتے پیتے گھرانوں کی ہندو عورتیں اور اُن کے ساتھ ہی کچھ گوری چمڑی والی عورتیں ایسی بھی تھیں جو بہت ہی باریک کپڑے پہنے تھیں جن میں سے ان کا سارا جسم دکھائی دیتا تھا۔ شاید یہی چاوڑی بازار والی وہ ”دوسری عورتیں“ تھیں۔ لیکن ایسا نہیں تھا۔ انور کے آبانے بتایا کہ یہ اُن صاحب لوگوں کی، انگریز افسروں کی بیویاں یا بیٹیاں تھیں جو پلیٹ فارم پر ریل کے انجن کی طرح سگریٹ کا دھواں اڑاتے ہوئے چہل قدمی کر رہے تھے۔“

گوری چمڑی والی عورت کو جب تک ترقی پسند شکاگو کی رنڈی کی گالی نہیں دیتے اُن سے لقمہ نہیں ٹوٹتا۔ اس تجزیے سے صرف یہی بتانا مقصود ہے کہ انسان دوستی اور ترقی پسندی کے غارے سے لمحہ بھر کے لیے جہلا کی آنکھیں خیرہ کی جاسکتی ہیں، فساد خون کا علاج نہیں ہو سکتا۔ فنکارانہ شخصیت کی تعمیر اوپر کی لیپا پوتی سے نہیں ہوتی، اندر کی آگ میں کندن بننا پڑتا ہے فنکار کو اگر قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور اس کی نظر وقت کی بے کرائی، زندگی کے پھیلاؤ

اور تاریخ کی مچھل عقول گردشوں کا احاطہ نہ کر سکے تو فن کاری پتھوں کا کھیل بن جاتی ہے اور بی گلابو کہا نیاں سناتی ہیں۔

یہاں میں یہ بھی بتا دوں کہ گزشتہ یا عصری سیاسی واقعات پر ناول لکھنا کوئی تیس ماہی نہیں ہے۔ دنیا بھر میں اور خود ہمارے ملک کی علاقائی زبانوں میں ایسی بے شمار ناولیں لکھی گئی ہیں جن کی حیثیت سیاسی دستاویز سے زیادہ نہیں۔ ایسی ناولوں میں ہیرو اور ہیروئن کی بوسے بازیاں تو صرف منہ کا مزاج بدلنے کے لیے ہوتی ہیں۔ ۱۹۵۰ کے بعد گجراتی میں بھی چند ایسی ناولیں لکھی گئی ہیں۔ جن کے ہیرو عزیز احمد کی گمیز کے نعیم کے مانند یورپ کا سفر کرتے ہیں، لیکن نعیم کی طرح محض عشق بازیاں نہیں کرتے بلکہ گجراتی آدرش واد کے باوا آدم سرسوتی چندر کی مانند قومی اور بین الاقوامی سیاست کے نشیب و فراز سے گزر کر کسی نیک آئندیل کی تشکیل کی طرف پیش قدمی کرتے ہیں قطع نظر اس کے کہ جو آئینڈیلنزم ابھرتا ہے وہ گاندھی واد ویدانتنرم، بھومی دان آشرم واد، ٹیگوریت اور صیحو نیت (ہیرو انا میل کا سفر بھی کرتا ہے) کا عجیب و غریب ملغوبا ہوتا ہے (کیونست دشمنی بھی یاروں کو کیسے کیسے کنویں جھنکواتی ہے) ایسے ناول بحیثیت ناول کے گمیز سے بھی کم تر درجے کے ثابت ہوئے ہیں۔ نعیم کی عشق بازیوں میں جو لطف ہے وہ ان یرقانی آدرش وادی ہیروؤں کی سیاست بازیوں میں نہیں۔ آرٹ میں فنکاری اور AUTHENTICITY کی وہ اہمیت ہے کہ مجھ جیسے لوگ منٹو کے زندگی بازیوں کو بے شمار سیاسی جھڑے بازوں پر ترجیح دیتے ہیں۔ میں پوچھتا ہوں کیا وجہ ہے کہ منٹو خوشیا جیسے بھڑوے کو افسانوی ادب کا ایک جاندار کردار بنادیتا ہے جب کہ ہمارے تمام آدرش وادی اور انقلابی کردار کاٹھ کی ٹانگوں سے کھاٹ کھاٹ کی آواز پیدا کرنے کے سوا کچھ نہیں کرتے۔ اگر ترقی پسندوں کو یہی بھرا ہے کہ وہ عصری سیاسی واقعات پر لکھتے ہیں تو مجھے کہنے دیجئے کہ گجراتی زبان کا تو یہ عالم ہے کہ ادھر بنگلہ دیش کی جنگ چل رہی تھی اور ادھر اخبارات میں اس جنگ پر بالاقساط ناول چھپ رہے تھے۔ یہی حال فرقہ پرستوں اور کالے بازار یوں کی اولاد کے چلائے ہوئے نو نرمان آندولن کا تھا۔ آندولن ختم ہونے سے پیشتر ہی یاروں نے آندولن پر ناول بھی پورے کر ڈالے۔ ان لوگوں کا بس چلے تو اخبار میں خبریں

دینے کا بھی کوئی ایسا طریقہ ایجاد کر ڈالیں کہ ہر خبر افسانہ بن جائے۔ قطرے کو گہر بننے کے لیے جن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے اسے کچھ فنکار کا دل ہی جانتا ہے۔ یہاں تو کاٹا اور لے دوڑے والی بات ہے۔ اور اس پر طرہ یہ کہ عصری آگہی کا جھنڈا اٹھائے صحافی لوگ اس آدمی کو دافلیٹ پسند کی گالی دیتے ہیں جو گوشہ تنہائی میں بیٹھا گزریں لمحات کا عرق پخوڑتا ہے۔ دونوں میں وہی فرق ہے جو گل فروش اور عطار میں ہے۔ ایک کے پاس تخیل کا کیمیائی عمل ہے دوسرا اس سے محروم ہے۔

سچ بات تو یہ ہے کہ سیاسی تاریخ کی ناول کو جو چیز پینے نہیں دیتی وہ خود سیاسی تاریخ کی کتابیں ہیں جن میں سے اکثر تو اتنے دل کش اور پرشوق اسلوب میں لکھی ہوئی ہوتی ہیں کہ آدمی حیرت زدگی کے عالم میں انہیں پڑھتا رہتا ہے۔ گاندھی جی پر کوئی ناول کیا لکھے گا، وہ تو پیارے لال لکھ چکے۔ جدید جرنلزم اور سیاسی تاریخ کے اسلوب نے بھی ایسی ترقی کی ہے کہ سیاسی ناول نگار کا سیدھا سادا بیانیہ اسلوب پھکی دال کا مزا دیتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ سیاسی مبقر سیاسی واقعات اور شخصیتوں کا ہر جہت سے جائزہ لیتا ہے اور عالمانہ تحقیق سے لے کر طنز و استہزا تک انداز بیان کے تمام حربے آزماتا ہے۔ سیاسی واقعات پر ناول نگار کی آرائش اور زیبائش اور تاثر آفرینی کے لیے فضا بندی اور زیب داستان کے لیے رنگ آمیزی، غیر دلچسپ کو دلچسپ بنانے کی کوشش شعوری معلوم ہوتے ہیں اور خود آگاہ آرٹ کی منصوبہ بندی کے عیب سے داغ دار ہوتی ہے۔ وہ واقعات جن سے ہم واقف اور مانوس ہوتے ہیں ان کی زیبائش دیکھ کر ہم محسوس کرتے ہیں گویا بیوی نے نیا سنگھار کیا ہے۔ یہ سوال کہ آج یہ سچ دھج کیوں اس خاتون سے نہیں کرتے جو ہمارے لیے اجنبی ہے کیونکہ ہم نے اسے بغیر سنگھار کے دیکھا ہی نہیں۔ اجنبی عورتوں میں سنگھار اور شخصیت کو الگ کرنا ممکن نہیں۔ جب کہ مانوس چہروں میں ممکن ہے یہی وجہ ہے کہ وہ ناول جو حقیقت کو تخیلی سطح پر تخلیق کرتی ہے بہ نسبت مانوس تاریخی واقعات والی ناول کے، فنکاری کے زیادہ امکانات رکھتی ہے۔ عصری واقعات کا استعمال بھی فنکار تاریخی طور پر نہیں بلکہ تخیلی طور پر ہی کرتا ہے کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ واقعہ کو تاریخی صداقت سے بیان کرنا

اس کا نہیں مؤرخ کا کام ہے۔ اس کا کام تو واقعہ کی طرف اپنا رویہ متعین کرنے کے لیے اسے از سر نو تخلیق کرنا ہے۔ تاریخی صداقت کا خیال کرنے والوں کے یہاں فنکاری محض مشاطگی کا کام کرتی ہے، اور فنکاری مشاطگی نہیں بلکہ تخیل کی مدد سے ایک نئی حقیقت کی تخلیق ہے، ایک ایسی حقیقت جو ضروری نہیں کہ خارجی حقیقت کا عکس ہو، البتہ اتنی جامع مکمل اور متناسب ضرور ہو کہ ہمیں قائل کر سکے کہ ممکنات کی دنیا میں ایسی حقیقت غیر ممکن نہیں۔ ایک اچھا سیاسی مبصر بھی تاریخی واقعات میں رنگ آمیزی نہیں کرتا بلکہ اپنے بے نظیر اسلوب سے واقعات کی ڈرامائیت کو بے نقاب کرتا ہے۔ حقیقت افسانے سے بھی زیادہ حیرت ناک ہوتی ہے اور تاریخ ایسے واقعات سے بھری پڑی ہے جن کے سامنے سنسنی خیز کہانیاں بھی بیچ معلوم ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سیاسی تاریخ اور سیاسی آدمیوں کی سوانح عمریاں آپ بیتی اور یادداشتیں اس قدر دل چسپ، معلومات افزا اور حیرت انگیز ہوتی ہیں کہ لوگ انہیں ناول کی طرح پڑھتے ہیں۔ جان کینڈی کی جو سوانح عمریاں آج کل لکھی جا رہی ہیں ان کے متعلق تو گورے ویڈل نے ایک جگہ طنزاً کہا ہے: ”چلو! کینڈی پر ایک نئے ناول کا اضافہ ہوا“ بات دراصل یہ ہے کہ ناول، تاریخ سوانح اور آپ بیتی سے اتنی قریب رہی ہے کہ رچا رڈ سن اور فیلڈنگ تو اپنی ناولوں کو اپنے ہیروؤں کی تاریخ ہی کہتے تھے ایک الگ آرٹ فارم کی صورت نمودار ہونے کے لیے ناول کو تاریخ اور سوانح سے دامن چھڑانا پڑا ہے اس معاملے میں ناول کی فنکارانہ جدوجہد پر ہمارے معاشرتی نقادوں کی نظر مرکوز ہوتی تو وہ سماج کی دہائیاں دینے کی بجائے اس بات پر غور کرتے کہ ناول کی حقیقت سماج کی حقیقت ہونے کے باوجود سماجیات کی حقیقت کیوں نہیں ہے۔ سیاسی واقعات پر تو سیاسی مؤرخ بھی لکھ لیس گے لیکن کچھ واقعات ایسے بھی ہوتے ہیں مثلاً ویران بوسے، روح کے ایندھن اور جسمانی یگانگت کے باوجود روح کے درمیان حائل پردے، کہ اگر ان پر لارنس، منٹو اور راشدن لکھیں تو ایسے واقعات ہمارے ”دائرہ علم“ میں بھی نہ آئیں گے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ کسی مخصوص سیاسی دور کو ناول کا موضوع بنانے پر کوئی قدغن نہیں لیکن اس سے ناول کی قدر متعین نہیں ہوتی

زیادہ اہم چیز یہ ہے کہ ناول نگار یہ بتائے کہ ایسے دور کے مطالعے کے ذریعے ہم نے جو بصیرت حاصل کی ہے وہ آدمی کو، کاروبار جہاں کو اور تاریخ کی پُر اسرار قوتوں کو سمجھنے میں ہماری کتنی اور کیسی مدد کرتی ہے، اور اس کی مدد سے ہم ہمارے سماجی، سیاسی اور اخلاقی رویوں کو کتنا انسانی اور دانش مندانہ بنا سکتے ہیں۔ پاسترناک اور سارتر کے ناول یہ کام کرتے ہیں، عباس کا ”انقلاب“ یہ کام نہیں کرتا۔

وجہ یہ ہے کہ احمد عباس کی صحافیانہ نظر فلسفیانہ بصیرت پیدا نہیں کر پاتی۔ مثلاً ”انقلاب“ کی سیاسی تاریخ میں ایک اہم موڑ وہ آتا ہے جب ہندو اور مسلمان جو تحریک عدم تعاون میں قدم سے قدم ملا کر انگریز کے خلاف لڑے تھے، ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں اور شدھی اور تبلیغ کی تحریکیں زور پکڑتی ہیں۔ یہ تاریخ ہند کا بد نصیب ترین دور ہے۔ اس دور ابتلا میں روشن خیال انور جس ذہنی اذیت سے دوچار ہوتا ہے اسے ہم اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔ لیکن ناول میں فرقہ پرستی کی تاریخ کا دھندلا سا عکس ہے، اس کی ماہیت کی شناخت نہیں۔ یعنی ناول ہمیں یہ نہیں بتاتی کہ آدمی فرقہ پرست کیوں بنتا ہے اور فرقہ پرستی آدمی کے ذہن اور کردار کے ساتھ کیا سلوک کرتی ہے۔ احمد عباس نے یہ ناول ۶۴۲ سے ۶۴۹ء کے عرصے میں لکھا اور یہ وہ زمانہ ہے جب فرقہ پرستی بھیانک فسادات کا روپ اختیار کر چکی تھی۔ وہ جنہوں نے شدھی، تبلیغ، مذہبی مناظرہ بازی اور فرقہ دارانہ سیاست کے بیج بوئے تھے، اس کے پھل چکھنے کے لیے موجود نہیں تھے۔ جنہوں نے پھل چکھے ان کا انسان زندگی، سماج، مذہب اور سیاست کی طرف رویہ تشکیکی، کلی اور قنوطی بنا، اور اگر آپ کو اس سے اتفاق نہیں تو کہہ لیجیے کہ زیادہ حقیقت پسندانہ بنا۔ ناول میں اس حقیقت پسندی کا فقدان اور جذباتی انسان دوستی پر پھولی ہوئی روشن خیالی کا چلن ہے۔ فرقہ پرستی اور فسادات اس تاریک پس منظر کا کام کرتے ہیں جس میں مصنف اور ہیرو کے کردار جگمگ جگمگ کرتے نظر آتے ہیں۔ کہیں اس ہیبت کا نام و نشان نہیں جو بھیانک صورت حال میں اچھے اچھوں کا پتا پانی کر دیتی ہے۔ احمد عباس کی نہ نفرت عمیق ہے نہ محبت عمیق۔ انگریزوں سے ان کی نفرت بھی محض ناول کی ضرورت پوری کرنے کے لیے ہے اور انسانوں سے محبت بھی محض شرافت کا تقاضا ہے۔ جب فنکار دیکھتا ہے کہ حضرت انسان کے ہاتھوں انسانیت اور روشن خیالی کی

قبا کیسے چاک چاک ہوتی ہے تو غم و غصہ، تشکیک، کلبیت، قنوطیت کے طوفانوں سے گزر کر ایک طرف تو وہ ایسی نظر پیدا کرتا ہے جو زیادہ حقیقت پسندانہ، دانش مندانہ اور فلسفیانہ ہوتی ہے اور دوسری طرف وہ اسلوب اور ٹیکنک کے ان تمام حربوں پر چھاپا مارتا ہے جو طنز، استہزاء، تفکر، افسردگی، غم اور غصہ کے اظہار کے ذریعے بنتے ہیں۔ اس وقت جملے سنگیت کی تان اور تلوار کی سان کی مانند دل کو پھیلنی بھی کرتے ہیں اور مرہم بھی رکھتے ہیں احمد عباس ایسی ذہنی کیفیات سے نہیں گزرتے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ احمد عباس اندھی جبلتوں اور شوریدہ سر جذبات سے ڈرتے ہیں۔ اور وہ نیک بشریفانہ خیالات کے سہارے زندگی گزارنا پسند کرتے ہیں۔ آرٹ ذہن کے کلاسیکی نظم و ضبط اور پُر شور جذبات کی برا فروختی کے تناو سے پیدا ہوتا ہے۔ فنکار جب غصے پر قابو پاتا ہے تو زبان میں طنز کی کاٹ پیدا ہوتی ہے۔ فن کے حساس ہونے کے معنی جذبات سے ڈرنے کے نہیں بلکہ اُن سے آنکھیں چار کرنے کے ہیں۔ ناول کا ہیرو اور بلوغت کو پہنچنے کے باوجود ذہنی طور پر بچہ ہی رہتا ہے۔ ناول بچے کے سن شعور کو پہنچنے کی کہانی نہیں بلکہ ایک انفعالی اور ہوشیار سے زیادہ شریف بچے کی زیور تعلیم سے آراستہ ہونے کی داستان ہے۔ چونکہ عباس نے انور کو ذریعہ بنایا ہے قاری کو سیاست سے بہرہ مند کرنے کا اس لیے کردار طالب علمانہ تجسس کی حدود سے باہر نکل کر کوئی حرکی قوت پیدا ہی نہیں کر پاتا۔ وہ دانستے کے جہنم کے اس طبقے کا باسی ہے جس کے فرشتوں سے نہ کوئی بغاوت بن پڑی نہ کوئی گناہ سرزد ہوا۔ اس نے نیکی اور شرافت کی قبا سے باہر نکل کر اپنی انسانیت کو پانے کی کبھی کوشش ہی نہیں کی۔ وہ شریف آدمی کی طرح گنتی کے چند جذبات اور بے ضرر خیالات کا مالک ہے۔ ایسی پوچھی پر کوئی کردار پانچ سو صفحات کا سفر طے کر کے اپنی ذات میں قاری کی دل چسپی برقرار نہیں رکھ سکتا۔ ناول میں ایک واقعہ پانی پت میں بوعلی قلندر کے مزار کی زیارت کا ہے مزار پر قوالی سن کر کسی کا وجد میں آنا انور کے آبا کو پسند نہیں آتا۔ قبر پر کسی کو ماتھا ٹیک کر سجدہ کرتے دیکھ کر وہ کہتے ہیں۔ ”آپ میں اور بت پرست کافروں میں فرق ہی کیا رہ گیا ہے“ آنگن میں وہ حالی کی قبر پر فاتحہ خوانی کرتے ہیں جنہوں نے مسدس میں اسلام کے عروج و زوال کا بیان کیا تھا اور کہتے ہیں ”انہوں نے ایک پورے قوم کو

جگا دیا لیکن افسوس کہ خود ان کا شہر ابھی تک غفلت کی نیند سو رہا ہے۔ روحانیت کی قیمت پر اخلاقیات خریدنا روشن خیالوں کا پرانا شیوہ رہا ہے۔ ایسے لوگوں کے دلوں میں اسلام کی اگر کھوڑی بہت عزت ہوتی ہے تو محض اس وجہ سے کہ وہ بھائی چارے کا سبق دیتا ہے۔ انور نہ اسلام کا پیرو بنتا ہے نہ اس کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ بس ایک آرام دہ مفاہمت ہے جس سے کام چلتا رہتا ہے۔ عقیدہ پانے کے انبساط اور عقیدہ کھونے کے کرب دونوں سے وہ بے خبر ہے۔ روشن خیالوں کی انسان دوستی خدا ہی کی طرح انسان سے ایک آرام دہ مفاہمت پر قائم ہے۔ خدا، انسان، زندگی اور سماج پر سے آدمی عقیدہ گنوانے کے بعد جس روحانی خلفشار میں گرفتار ہوتا ہے اور پھر ایک نئے توازن، کائنات کی ایک نئی تفسیر کی طرف پیش قدمی کرتا ہے، اس تجربے سے وہی لوگ گزرتے ہیں جو بساط زندگی پر غلط چال چلنے سے گھبراتے نہیں۔ بڑا آرٹ اخلاقیات سے انکار نہیں کرتا لیکن جب تک وہ اس سے بلند نہیں ہوتا زندگی، انسان اور کائنات کی حقیقت اس کی گرفت میں بھی نہیں آتی۔ شاعر اسی لیے دیوانہ ہوتا ہے کہ فرزانوں کی طرح وہ بھی مفاہمتوں میں جینے سے انکار کر دیتا ہے۔ گرجا جب ہوا کا مسکن ٹھہرے تو فنِ تعمیر کی تعریف کرنا یا سگریٹ پینا شریفوں کا مسئلہ ہے۔ فنکار کا مسئلہ بہت مختلف ہے۔ اس کا مسئلہ اس بے پناہ افسردگی، تنہائی اور ویراں سامانی کو آرٹ میں منتقل کرنا ہے جو سات سمندر کے پانیوں کی طرح اسے اپنی داب میں لیے ہوئے ہیں۔ اگر منٹو اخلاقیات ہی کی سیڑھیاں چڑھتا رہتا تو وہ کھولی میں سینا، دروپی اور مریم کو پاتا۔ سو گندھی کو نہیں۔ زندگی کا کچا چٹھا کیا ہے، انسان اصل میں کیا ہے یہ جاننے کے لیے فنکار اخلاقیات، مذہب اور فلسفوں کے غبار سے اپنے ذہن کو صاف کرتا ہے، برہنہ آنکھ سے حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے اور زندگی کے ہر گھاؤ کو اپنی کھال پر جھپکتا ہے۔ منٹو ایسا ہی فنکار تھا اور اسی لیے بڑا فنکار تھا۔ اسے فکر اخلاقیات کو بچانے کی نہیں بلکہ حقیقت کو پانے کی تھی۔ ترقی پسند اس مقام کو بھی نہ پاسکے کیونکہ ان کا یہ خوف کہ ان کی ترقی پسند اخلاقیات اور آئیڈیولوجی کا آبگینہ کہیں پگھل نہ جائے، انہیں حقائق سے چشم پوشی کر کے کی ترغیب دیتا رہا۔ ان کی شریف النفسی اور انسان دوستی گھر کی چہار دیواری میں بند عورت کی عصمت مآبی

کی مانند بے قیمت ہے۔ جہاں دارو گیر اور پھینا چھٹی نہیں وہاں گریباں کی سلامتی اپنی قدر کھودیتی ہے۔

کہنے کا مطلب یہ کہ انور روشن خیال سہی لیکن فرقہ پرستی کو سمجھنے اور اس کی طرف ایک رویہ متعین کرنے کے لیے اس سے کہیں زیادہ حر کی زندہ پختہ کردار کی ضرورت ہے۔ صورت حال کی اصل حقیقت کو سمجھنے کے لیے بھی مورخ کو فلسفیانہ نظر پیدا کرنی پڑتی ہے۔ محض صحافتی ماجرہ نویسی سے کام نہیں چلتا۔ اسے جاننا پڑتا ہے کہ تاریخ انسان کے ارادے اور اختیار کی بات نہیں ہے۔ سیاست میں ایک معمولی سی غلطی بڑے دودھس نتائج پیدا کرتی ہے۔ ہمارے نیک، خوش اخلاق اور روشن خیال بننے سے اس دنیا میں کچھ حاصل نہیں ہوتا جس میں آدمی آدمی کا شکاری ہے، بلکہ ایسے انسان اُن لوگوں کے ہاتھوں مارے جاتے ہیں جن کی فطرت تاریک ہے۔ کامیو کی ناول ”پلیگ“ کے اخیر میں ڈاکٹر ریو سمندر کے کنارے کھڑا یہی سوچتا ہے کہ پلیگ ختم ہو گیا ہے لیکن جراثیم مرے نہیں۔ وہ عود کر آ سکتے ہیں۔ اگر آپ دیکھنا چاہتے ہیں کہ المیہ کردار کیا ہوتا ہے تو پیارے لال کی کتابوں میں گاندھی جی کے آخری دنوں کی تصویر دیکھیے۔ ان دیکھی ان جانی طاقتوں کے ہاتھوں کچلا ہوا بوڑھا یونانی المیہ کے ہیرو کی مانند درد و غم کا مجسمہ نظر آتا ہے۔ اگر آپ ستم ظریف صورت حال کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں تو اس روشن خیال مسلمان کو دیکھیے جو ہندوؤں سے لٹ لٹا کر ان مسلمانوں کے بیچ پناہ ڈھونڈتا ہے جن کی فرقہ پرستی سے وہ بیزار ہے۔ آدمی کو ALIENATE کرنے کے سامان ہمارا زمانہ قدم قدم پر پیدا کرتا رہا ہے۔ جبر من فاشزم پر جن مفکروں نے سوچ بچار کیا ہے۔ انہوں نے بتایا ہے کہ آدمی پر آدمی کا ایسا اعتماد کہ اس سے غیر متوقع حرکتیں سرزد ہو ہی نہیں سکتیں ایک ایسی خوش فہمی تھی جس نے لوگوں کو فاشزم کی دزدگی سے بہت دلوں تک غفلت میں رکھا۔ آدمی کے لیے یہ باور کرنا مشکل تھا اور آج بھی ہے کہ گوبیلز کے سدھائے ہوئے بھیڑیے اس قدر خون آشام بن سکتے ہیں۔ فاشزم نے انسان کے بارے میں فنکاروں کو از سر نو غور کرنے پر مجبور کیا۔ ایک جانور جس کے بارے میں ہمارے ترقی پسند غور نہیں کرتے وہ انسان ہی ہے۔ بس اس کی عظمت کے ترانے گاتے ہیں اور پرستش کرتے ہیں جہاں

یقین و ایمان اتنا پختہ ہو وہاں غور و فکر آئے کہاں سے۔ سوچنا تو آدمی اس وقت شروع کرتا ہے جب شک و تردد اس کے ایمان کو متزلزل کرتا ہے۔ شک سے سوچ اور سوچ سے شک پیدا ہوتا ہے۔ شک و تردد وہ عذاب ہیں جو ترقی پسندوں پر روزِ ازل سے حرام ہیں۔ احمد عباس تشکیک سے اتنا نہیں گھبراتے جیسا کہ فسادات پر ان کے اس مضمون سے ظاہر ہے جس نے ترقی پسندوں کو چیراغ پا کیا تھا۔ لیکن احمد عباس کے لیے بھی تشکیک پائیں باغ کی دھوپ ہے۔ چہل قدمی کر کے پھر اپنے ایر کنڈیشنڈ ڈرائنگ روم میں لوٹ آتے ہیں۔ تشکیک و تردد بھی ان کے لیے وہ عذاب نار نہیں بنا جس میں جدید فنکار دانش حاضر نے خاکستر کیا ہے۔ فنکار کی نجات بال و پر کی سلامتی میں نہیں بلکہ خاک ہو جانے میں ہے۔ کیونکہ دنیائے ادب کے لازوال نغمے وہی ہیں جو مرغانِ نوا سنج نے اس وقت پھیرے تھے جب وہ اندر اور باہر کی آگ میں چنار کی مانند جل رہے تھے۔

خیال رہے کہ مجھے احمد عباس سے یہ شکایت نہیں کہ انھوں نے میرے حسبِ دل خواہ فرقہ پرستی اور فسادات پر کیوں نہ لکھا۔ میں تنقید میں کم از کم اس بات کا خیال رکھتا ہوں کہ فنکار جو کچھ لکھتا ہے اپنے وقت اور اپنی تخلیقی شخصیت کے تقاضوں کے مطابق لکھتا ہے۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ جس قاری کی ذہنی نشو و نما ایک مخصوص سماجی اور دانش ورانہ فضا میں ہوئی ہو، اگر وہ ماضی قریب کی سیاسی تاریخ کے صحافتی بیان سے مطمئن نہیں ہوتا اور فنکار سے زیادہ مفکرانہ رویے کی توقع رکھتا ہے تو یہ بالکل فطری بات ہے۔ فن پارہ زیادہ وقت تک زندہ رہے اور مختلف نسلوں کے ہوش مند دماغوں کی تنقیدی کسوٹی پر پورا اترے اسی میں کلاسک کی پہچان رہی ہے۔ اسی لیے صاحبِ نظر فنکار زیادہ سے زیادہ دیر پا مواد کو اپنی تخلیق میں سمونے کی کوشش کرتا ہے اور عصری واقعات کا مشاہدہ بھی اس نظر سے کرتا ہے جو واقعہ کو دیر پا معنویت کا حامل بناتا ہے۔ اس نکتے کو فراموش کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ احمد عباس کردار، مواد اور نقطہ نظر کو پختہ جان دار اور معیاری بنانے کی بجائے پلاٹ کی فلمی انداز کی شاطرانہ چال بازیوں کا شکار ہو گئے۔ ناول کے اخیر میں یہ انکشاف ہوتا ہے کہ انور اپنے باپ کا نہیں بلکہ باپ کے ایک ہندو دوست اور ایک طوائف کی عشق بازی کا شمر ہے۔ احمد عباس

لکھتے ہیں کہ ”وہ اتحاد کی ایک انوکھی نشانی تھا انسانیت کا ایک ایسا سنگم جس میں خون اور
 تہذیب کی کئی دھاراں اکٹری گئی تھیں۔ وہ نہ ہندو تھا نہ مسلمان بلکہ دونوں ہی تھا، جو بھارت
 ماتا کی اولاد کی انوکھی نشانی تھا۔ دونوں ہی فرقوں کے جذبات کو اچھی طرح سمجھ سکتا تھا
 اور ان کے اتحاد کے لیے کام کر سکتا تھا۔“
 چلیے چھٹی ہوئی۔ ہم تو یہ سمجھتے تھے
 کہ ہندو خون اور مسلم خون آدمی کی شخصیت نہیں بناتا بلکہ شخصیت بنتی ہے باطن کو خیر و شر کی
 رزم گاہ بنانے کے بعد کردار کی پہچان یہ ہے کہ آدمی ہندو یا مسلمان رہ کر ایسی وسیع الشری
 کا ثبوت دے کہ تمام انسانیت کا درد اس میں سمٹ آئے۔ وہ جس کا کوئی مذہب ہی نہیں
 اس کی مذہبی رواداری بھی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ رواداری پیدا کرنے کے لیے اپنے مذہب سے
 بھی آدمی کو دست و گریباں ہونا پڑتا ہے۔ اس کش مکش سے گزر کر ہی آدمی اس مقام کو
 پاتا ہے جہاں خدا اور انسان کی محبت شیر و شکر ہو جاتی ہے اور کٹر ہندو اور مسلمان ہونے
 کے باوجود وہ عام انسانیت کے لیے ایسی درد مندی محسوس کرتا ہے جو سنتوں، صوفیوں اور
 قلندروں کا شیوہ تھی۔ گاندھی جی اس مقام کو حاصل کر سکے تھے اس لیے وہ اپنے دشمنوں
 سے بھی نفرت نہیں کرتے تھے۔ حساس آدمی مظلوم کا رنگ، نسل اور مذہب نہیں پوچھتا، اور
 احساس کی یہ نزاکت چوراہوں پر نہیں بکتی بلکہ ذات کی بھٹی میں پک کر نکلتی ہے۔ ہو تو سب
 کی رگوں میں دوڑتا پھرتا ہے لیکن قیمت تو اسی قطرہ خون کی ہے جو آنکھ سے ٹپکتا ہے فنکاری
 ہو رونا اور جگر خون کرنا ہے۔ کیونکہ فنکار حساس ہونے کے سبب ہر اس درد کے معنی سمجھتا ہے
 جو اس دنیا میں آدمی کا مقدر ہے۔ صحیح رویہ یہ ہے کہ برہمن کو برہمن کے طور پر قبول کیا جائے
 اور جب وہ بت خانے میں مرے تو اسے کعبہ میں گاڑا جائے۔ جن فنکاروں نے تصوف اور بھکتی
 واد کا ورثہ پایا ہے وہ انسانوں کو ان کے عقائد کی بنا پر مردود قرار نہیں دیتے، بلکہ مع ان کے
 عقائد کے قبول کرتے ہیں۔ صوفی تو اپنی بات چہ تدبیراے مسلمانان کہ من خود را نمی دانم سے شروع
 کرتا ہے اور جب اسے اپنی ذات کا عرفان حاصل ہوتا ہے تو تمام عالم امکاں حسن ازل کا
 منظر معلوم ہوتا ہے۔ قوم و ملت اور ذات پات کی تفریق اپنے تمام معنی کھودیتی ہے۔ روحانیت
 کی اس آغ کے بغیر تمام مذاہب گھل گھل عقائد اور رسوم کا مجموعہ ہیں۔ روحانیت فنکاری ہی

کی مانند عرفان ذات کی منزل سے گزر کر غیر ذات میں خود کو فنا کر دینے کا نام ہے۔ اس عمل کے بغیر کردار شخصیت اور پہچان حاصل نہیں ہوتی۔ فرد اپنے آزاد ارادے سے اپنے لیے راہ عمل منتخب کرتا ہے۔ آزادی، ارادہ اور انتخاب شخصیت کی تعمیر کی پہلی تین سیڑھیاں ہیں۔ اتفاقات اور حادثات جن پر آدمی کو اختیار نہیں، شخصیت تعمیر نہیں کرتے۔ اسی لیے تو حقیقت پسند ناول نگار اس پلاٹ سے دامن بچاتا ہے جو اتفاقات اور حادثات پر مبنی ہو کیونکہ ایسا پلاٹ کردار نگاری کی قیمت پر ہی حاصل کیا جاتا ہے۔ ایک ایسے کردار پر ناول لکھی جاسکتی ہے جسے بالغ ہونے کے بعد یکایک یہ علم ہو جائے کہ وہ حرامی ہے۔ اس علم کے بعد کردار اچھا بنتا ہے، بُرا بنتا ہے، خودکشی کرتا ہے یا خدمتِ خلق، ان سب کا دار و مدار ناول نگار کردار کے ذریعے جو کچھ کہنا چاہتا ہے اس پر ہے۔ ”انقلاب“ کردار کا ناول نہیں۔ سیاسی تاریخ کا ناول ہے۔ کردار کی شخصیت ایک مخصوص سیاسی فضا میں ڈھل کر کیسی بنتی ہے، تنگ نظر یا کشادہ جبیں، فرقہ پرست یا قوم پرست احمد عباس یہی دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس بات کے لیے ضروری تھا کہ کردار کی آزادانہ نشوونما ہوتی اور پلاٹ ایسے واقعات کو سامنے لاتا جو کردار کو چند اہم سیاسی فیصلے کرنے کے لیے زبردست اخلاقی کشمکش میں مبتلا کرتے۔ لیکن احمد عباس نے پلاٹ کو کردار کے تابع کرنے کے بجائے کردار کو پلاٹ کے تابع کر دیا۔ اسے ایک ہندو باپ اور طوائفِ ماں کی اولاد بنا کر ایسے حادثاتی جبر کا شکار بنا دیا جس پر اسے کوئی اختیار نہیں۔ ہاں ایک کردار پر ناول لکھی جاسکتی تھی جس میں مثلاً ایک کٹر فرقہ پرست مسلمان پر یکایک یہ انکشاف ہو کہ اس کا باپ تو ہندو تھا اس انکشاف کے بعد وہ جو کچھ بنتا ہے یا کرتا ہے اس کا دار و مدار بھی اس بات پر ہے کہ کردار کس نوعیت کا ہے اور ناول نگار اس کے ذریعے کیا بتانا چاہتا ہے۔ اس انکشاف کے بعد آدمی اچھا یا بُرا جو کچھ بنتا ہے اسے بھی ناول نگار کو واقعات کے ذریعے ہی پیش کرنا پڑتا ہے۔ ایسا انکشاف ناول کا انجام نہیں بلکہ اس کا آغاز یا اہم موڑ بن سکتا ہے! احمد عباس اس انکشاف پر ناول کو ختم کرتے ہیں۔ انور فیصلہ کرتا ہے کہ وہ ہندوؤں اور مسلمانوں کی خدمت کرے گا۔ فیصلہ نیک ہے، لیکن ناول آرٹ کا ایک فارم ہے، اعتراضات کی کتاب یا پرائیوٹ ڈائری نہیں۔ ناول کے قاری کی دل چسپی کرداروں کے فیصلوں یا عزائم میں نہیں

ہوتی بلکہ اس عمل میں ہوتی ہے جو کسی فیصلے یا عزم کو حقائق کی دنیا میں عملی صورت دینے سے پیدا ہوتا ہے۔ احمد عباس کہتے ہیں کہ ”انور اتحاد کی ایک انوکھی نشانی تھا۔ انسانیت کا ایک ایسا سنگم جس میں خون اور تہذیب کی کئی دھارا میں آکر ملی تھیں“ صاف بات ہے کہ ایک عام مسلمان اور عام ہندو اس نعمت غیر مترقبہ سے محروم ہی رہتا ہے۔ اگر وہ فرقہ پرست بنتا ہے تو اس میں اس کا کیا قصور۔ وہ انور جیسی قسمت لے کر تو آیا نہیں تھا کہ باپ ہندو اور ماں طوائف ہوتی۔ احمد عباس کے اعصاب پر بھی خون سوار ہے جیسا کہ ان کی اکثر فلموں کی کہانیوں سے ظاہر ہے۔ خون پر زور نسل پرست دیتے ہیں۔ احمد عباس نسل پرستوں کا منہ چڑھاتے ہیں۔ لیکن ان کے یہاں بھی زور خون ہی پر ملتا ہے چاہے وہ دوسری قسم کا ہو۔ تان نسل پرستوں اور ترقی پسندوں کی وراثت پر ہی آکر ٹوٹتی ہے جس پر آدمی کو اختیار نہیں۔ مجھے بھی خون کی مختلف دھاراؤں کا ملاپ پسند ہے۔ لیکن میں اپنی اس پسند کو اہم معاشرتی مسائل کا حل نہیں سمجھتا۔ ہندو ہندو نہ رہے اور مسلمان مسلمان نہ رہے اور سب انسان محض انسان رہیں، یہ ہے یوٹوپین فکر جو ترقی پسندوں کی انسان دوستی کی بنیاد ہے۔ حبشی کی تو شناخت ہی اس کا سیاہ رنگ ہے۔ اگر اس کا رنگ کالا نہ ہوتا، ہونٹ موٹے نہ ہوتے اور بال سخت نہ ہوتے تو رنگ کا بکھیرا ہی نہ ہوتا۔ پھر محض خون ملنے سے تہذیب کی دھارا میں نہیں ملتیں۔ تہذیب تو سماجی سطح پر انسان کا تخلیقی عمل ہے مغربی تہذیب کے سب سے گہرے اثرات انگلو انڈین خاندانوں میں نہیں بلکہ روشن خیال ہندوؤں اور مسلمانوں میں دیکھنے کو ملیں گے۔ تہذیب انجذاب اور ثمر آوری ہے۔ آدمی اپنی زرخیز مٹی میں دوسرے معاشروں کے اہم تہذیبی اثرات جذب کرتا ہے اور ایک نئی چیز پیدا کرتا ہے۔ باپ ہندو اور ماں مسلمان ہو اور دونوں کم سواد اور پھوہڑا اور بد اخلاق ہوں تو اس اتصال سے کندہ ناتراش ہی پیدا ہوگا۔ مشرق و مغرب کی تہذیب کی دھارا میں، ہنرو، ٹیگور اور اقبال کے یہاں ملتی ہیں کیونکہ یہ مٹی ہی زرخیز تھی۔ یہاں اہمیت خون اور وراثت کی نہیں شخصیت کی ہے۔ اقبال کی اصل برہمن تھی اور غالب کی مغل، لیکن غالب اقبال سے زیادہ کشادہ جبین ہیں۔ اقبال کا مزاج برہمن ہونے کے

باوجود عسکری ہے اور غالب کا مزاج مغل ہونے کے باوجود درندہانہ اور رومانی ہے خون وراثت اور نسل کی اپنی اہمیت ہے اور سائنس اور سماجیات نے اس پر قابل قدر تحقیقات کی ہیں، لیکن ادب میں جب تک قائل کرنے والے ڈھنگ سے خون کی اہمیت کو اجاگر نہ کیا جائے بات نہیں بنتی۔ فطرت پسندوں نے ماحول اور وراثت پر زور دیا تھا۔ ان کا ادب حقیقت پسندوں جتنا جاندار اور معنی خیز نہیں تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ ان کے یہاں بھی فرد کے ارادے اور عمل کے بجائے ماحول اور وراثت فیصلہ کن قوتوں کا درجہ حاصل کر لیتی ہیں، اور آدمی مجبور محض بن جاتا ہے اس کی راہ عمل اس کا آزادانہ انتخاب اور ارادہ نہیں بلکہ ماحول اور وراثت متعین کرتی ہے۔ انور کی ادھی زندگی باپ کی تعلیم اور باقی کی زندگی باپ کے نطفے کے زیر اثر رہی۔ انفعالیات اور جبریت اسے حرکی کردار بننے ہی نہیں دیتی۔ میں جو اکثر کہتا رہتا ہوں کہ فنکار کی فنکارانہ نظر اگر خام ہے تو اس کے ترقی پسند بننے سے بھی کوئی فائدہ نہیں تو اس کا مطلب صرف اتنا ہوتا ہے کہ خراب آرٹ اچھے آدرشوں کا بھی ستیاناس مارتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ فنکارانہ خام کاری کی وجہ سے اس کی تخلیقات اس کے ترقی پسند اور مارکسی تصورات کی بھی نفی کرنے لگتی ہیں۔

احمد عباس نے دیباچے میں لکھا ہے کہ سوویت روس اور مشرقی جرمنی کی مختلف زبانوں میں اس ناول کے ترجمے ہوئے ہیں اور ہزاروں کی تعداد میں بکی ہے۔ روس میں عموماً ہر کتاب ہزاروں اور لاکھوں کی تعداد میں بکتی ہے اور مصنفوں کو لاکھوں کی رائلٹی ملتی ہے۔ امریکہ میں بھی بیسٹ سیلرز لاکھوں کی تعداد میں بکتے ہیں اور لکھنے والے کروڑ پتی بن جاتے ہیں۔ روس میں البتہ اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ لوگ امریکہ کی مانند سستا تفریحی اور کمرشیل ادب نہ پڑھیں۔ روسی عوام یا تو آئیڈیولوجیکل ادب پڑھتے ہیں یا کلاسیک۔ ریاست نے روس کے کلاسیکی ادب کو گھر گھر پہنچا یا ہے اور یہ اس کا قابل تعریف کارنامہ ہے۔ روس میں ”انقلاب“ جیسے کمزور ناول کی مقبولیت

دیکھ کر یہ سوال اٹھتا ہے کہ کہیں سرمایہ دارانہ نظام ہی کی مانند اشتراکی نظام نے بھی کتابوں کے ذہین قاری کی بجائے محض کتابوں کے CONSUMERS تو پیدا نہیں کیے۔ یہ تو ایک حقیقت ہے کہ ناول کا تنقیدی مطالعہ دورانِ ریل گاڑی میں ناول پڑھنے سے مختلف چیز ہے۔ تنقیدی نظر عام نہیں ہوتی اور نہ ہی خود بہ خود پیدا ہوتی ہے۔ اس کی تربیت اور پرورش کے لیے ایک سازگار تنقیدی فضا کا ہونا لازمی ہے۔ ایسی فضا جس میں اہل ذوق اور اہل نظر ادب آرٹ اور تہذیب کے معاملوں میں بہت زیادہ دلچسپی لیتے ہوں۔ تہذیبی اور دانشورانہ سرگرمیوں میں وہی لوگ زیادہ اُلجھے رہتے ہیں جو خیالات کی دنیا کے سیاح ہوں۔ ہر دور اور ہر ملک میں ایسے لوگوں کی تعداد کبھی زیادہ نہیں رہی۔ سوال یہ ہے کہ کیا روس میں ایسی تنقیدی فضا موجود ہے اور اگر ہے تو وہاں کے نقاد ”انقلاب“ پر کس قسم کے تبصرے کرتے ہیں۔ روس کے عوام کلاسک کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ خوشی کی بات ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ کلاسک کا مطالعہ بھی تنقیدی ذہن کی تشکیل کرے۔ اگر آدمی کے پاس کھرے کھوٹے کی پرکھ کرنے اور صداقت کی تلاش کا جذبہ بے قرار نہیں تو وہ کلاسک کا مطالعہ بھی انفعالی اور غیر تنقیدی انداز میں کرتا رہے گا۔ ہمارے یہاں ایسی خواتین کی کمی نہیں جو پریم چند اور کرشن چندر کو پڑھنے کے باوجود ذہنی طور پر کافی پس ماندہ ہیں۔ اُن مولویوں کی بھی کمی نہیں جو اپنی تقریروں میں رومی حافظ، غالب اور اقبال کے اشعار پڑھتے ہیں لیکن دقیانوسیت کا انبار بے پایاں ہیں۔ ایسا مطالعہ جو ذہن کو بیدار کرے، زندگی کے تجربات سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ پیدا کرے اور دوسروں کے مسائل کی آگہی اور انسانی صورتِ حال کا شعور بخشنے، ناقدانہ بصیرت کے بغیر ممکن نہیں۔ اچھے برے میں تمیز ہر آدمی کرتا ہے۔ تنقید اچھائی اور برائی میں تمیز کرنے کے اصول متعین کرتی ہے۔ یونیورسٹی اور دانش گاہوں کی بہت اسی وجہ سے ہے کہ وہاں ادب، آرٹ اور تہذیب کی تنقیدی بصیرت عام کی جاتی ہے۔ اساتذہ قوم کی دانشوری کی ریڑھ کی ہڈی ہوتے ہیں۔ ان کی گردن مار دو یا اکھیں خاموش کر دو یا انھیں ایک ہی ڈھنگ پر سوچتا کر دو تو ملک سے تنقیدی فضا ختم ہو جائے گی اور لوگ کتابوں

کے محض CONSUMERS بن کر رہ جائیں گے۔ کسی ملک کی ادبی فضا کا اندازہ اس بات سے نہیں لگایا جاتا کہ وہاں کے لوگ کون سی کتابیں پڑھتے ہیں، بلکہ یہ دیکھا جاتا ہے کہ وہاں کے دانشور، اساتذہ اور نقاد کون سی کتابوں پر غور و فکر کرنا پسند کرتے ہیں۔ مجھے سوویت روس میں اسی تنقیدی فضا کا فقدان نظر آتا ہے۔ ریاستی نقطہ نظر نے کسی دوسرے نقطہ نظر کو پنپنے ہی نہ دیا۔ تنقید چھینا چھٹی، آپادھاپی اور نظریاتی داروگیر سے محروم ہو گئی۔ رائج الوقت خیالات کا سہ سر میں کھنکے رہے اور سرکشی، بغاوت، للکار، احتجاج، اختلاف اور نقد و جرح کا بازار ٹھنڈا پڑ گیا۔ تو ادب میں نئے رجحانات و میلانات پروان چڑھے نہ فکر و نظر کے نئے گوشے وا ہوئے۔ میں اس بات سے پریشان نہیں ہوا کہ روس میں پریم چند، کرشن چندر اور احمد عباس کی ناولیں لاکھوں کی تعداد میں پڑھی جاتی ہیں۔ لوگ ہیں، کچھ نہ کچھ پڑھنے کو چاہیے۔ جو بھی ملتا ہے، غنیمت ہے۔ یہ بھی ممکن ہے انہیں اس نوع کی ناولیں پسند آتی ہوں کیوں کہ دوسرے ملکوں کے لوگوں، ان کے رسم و رواج اور رہن سہن کو ناول میں دیکھنے کا شوق کافی عام اور پُرانا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایسی جذباتی ناولیں عام لوگوں کی جذباتیت پسندی کی تسکین کرتی ہوں۔ لوگ کیا پڑھتے ہیں اور کیوں پڑھتے ہیں، اس کی تحقیق میں مجھے دل چسپی نہیں کہ یہ کام ادبی نقاد کا نہیں بلکہ نفسیات اور سماجیات کے شعبوں کا ہے۔ ادبی نقاد کیا پڑھتے ہیں اور اس پر کیسی تنقیدیں لکھتے ہیں یہ میری دل چسپی کا موضوع ہے۔ میں جاننا چاہوں گا کہ روس کے نقاد ان کتابوں پر کیسی تنقیدیں لکھتے ہیں جنہیں سرکاری پشت پناہی حاصل ہے۔ کیا وہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اشتراکی سماج بیوقوفوں کی جنت نہیں کہ لوگ خراب آرٹ کو بھی محض اس وجہ سے برداشت کرتے رہیں کہ وہ سماج واد کی حرمت کا بیان کرتا ہے۔ تحریمات کے بیان پر مذہبی لٹریچر پنپتا ہے، تخلیقی اور تنقیدی نہیں۔ ضعیف الاعتقاد مذہبی حلقوں میں ہر غبی مولوی کی لکھی ہوئی کتاب آنکھوں سے چومی جاتی ہے۔ کہیں اشتراکیت اور ترقی پسندی بھی اتنے تقدس مآب موضوعات تو نہیں ہو گئے کہ ان پر آپ چاہے ایسی خام ناول لکھیے، ان ہندوستانی فلموں کی طرح جو یہاں کے ذہین لوگوں کی نظر میں ساقط الاعتبار ٹھہری ہیں، روس میں ہٹ ہو جائیں گی۔ پتھر پر سیندر چھڑک دو تو وہ

بھی دیوتا بن جاتا ہے۔ ترقی پسندوں نے سماج واد کے سیندور سے ناتراشیدہ پتھروں
 کو بھی آرٹ بنادیا۔ لیکن آرٹ کی دنیا خوش عقیدگی اور ضعیف الاعتقادی
 کی دنیا نہیں ہے۔ یہ تو کرشمہ سازی اور معجز نمائی کی دنیا ہے۔ اس میں سیندور چھڑکے
 نہیں بلکہ پتھر تراش کر حُسن تخلیق کیا جاتا ہے۔ کیا روس کے نقاد حسن کی پرکھ کا سلیقہ رکھتے
 ہیں یا پھر وہ ایسی ہی تنقیدیں لکھتے ہیں جیسی کہ ناظم حکمت اور پابلو نرودا پر ہمارے ترقی
 پسندوں نے لکھیں۔ قصیدہ خوانی، پرستش اور ہیرو سازی۔ مجھے خوف ہے کہ روس
 کی تنقیدی فضا نہ صرف بہترین سے کم تر پر قناعت کرتی ہے بلکہ خوب سے خوب تر کی جستجو
 کی تمنّا تک کھو بیٹھی ہے۔ میں ممنون ہوں گا اگر ترقی پسند نقاد میرے اس خوف کو بے بنیاد
 ثابت کریں۔

محمد علوی کی شاعری

تجربہ کیا ہے؟

ٹھنڈی ہوا کا لمس، اُجاڑ دِن کی ویرانی، جاڑے کی چمک دار دُھوپ، کار کے پیچھے بھاگتا ہوا بچہ، بیتے دنوں کے بوجھ تلے دبا ہوا بوڑھا ہوا میں بسی ہوئی پھلیوں کی بو، خالی مکان میں قدموں کی خوف زدہ چاپ، وقت کا بے کیف تواثر، موت کا بے نام فوقِ ابدیت کی کمر بناک تڑپ۔

تجربہ کیا ہے؟

ذات کا غیر ذات سے ملاپ، ذہن کی خارجی دنیا سے مڈ بھیڑ، حیات کی کائنات کے تواثر پہ یلغار، نشاطِ زیست کا بروز اندیشہ مرگ کا براس، سلگتے احساس سے دہکا ہوا فانوسِ خیال، جذبہ کی تلاطم بدوش موجوں کا سنگیت۔

تجربہ جس احساس کو جنم دیتا ہے وہ دھند میں لیٹی ہوئی جھیل کی مانند جتنا نظر آتا ہے اس سے کہیں زیادہ پھیلا ہوا، کہیں زیادہ گہرا اور پراسرار ہوتا ہے۔ جھیل کے پانی کا رنگ کہیں نیلا، کہیں سبز، کہیں زرد اور کہیں خاکستری ہوتا ہے۔ دیکھتے دیکھتے ایک رنگ دوسرے میں تحلیل ہو جاتا ہے اور گھلتے ملتے رنگوں کے دائرے بنتے بگڑتے، ابھرتے ڈوبتے رہتے ہیں۔ شاعر کے لیے دھند میں لیٹی ہوئی جھیل کے سفر پر روانہ ہونے کا مطلب ہے ایک انجانی مہووم اور پراسرار دُنیا کے سفر پر روانہ ہونا۔ کافی میں کھلے ہوئے لال کنول کو دیکھ کر

سرت سے چونک اٹھنا اور شفاف پانی میں لہراتے سانپ کی سرسراہٹ سے کانپ اٹھنا۔ آشوبِ آگہی کا خوف اسے عافیت کوشی کی طرف مائل کرتا ہے، اور رسمِہ اسالیبِ حیات کی محفوظ پناہ گاہیں اسے ساحل کی سبک ساری کی ترغیب دیتی ہیں۔ لیکن شاعر تو اپنے احساس کی آہنج میں جلنا چاہتا ہے، ذات کے اندھے کنویں سے آتی ہوئی آوازوں کو سنا چاہتا ہے، ذیلی جذبات کی لہروں کے اُن گھٹنے بڑھتے رنگین دائروں کا تماشا کرنا چاہتا ہے جو ساحلِ ادراک سے دور پیدا ہوتے اور تحلیل ہو جاتے ہیں۔ لفظوں کے بادبان کھولے جب وہ روانہ ہوتا ہے تو لفظ محض لغت کا سفیر نہیں بلکہ احساس کے پانیوں کا سیاح بھی بنتا ہے۔ لفظ کی جوت جلتی ہے تو دُھند میں لپٹے ہوئے مناظر آشکار ہوتے ہیں اور احساس کی انجانی تہیں، نامعلوم پرتیں، مبہم نقوش اور موہوم گوشے بے نقاب ہوتے ہیں۔ وہ جو تاریک تھا منور ہوتا ہے، جو زرا کار تھا آکار پاتا ہے، جو آگہی کی دسترس سے باہر تھا علم کے تسلط میں آتا ہے۔ لفظوں میں کھنچی تصویریں دیکھ کر اور تو اور خود شاعر بھی حیران رہ جاتا ہے کہ اس نے سوچا بھی نہیں تھا کہ اس کے احساس کی جھیل کا منظر نامہ اتنا دلفریب اور ساتھ ہی ساتھ اتنا ہولناک بھی ہو گا۔ بسج ہے جب تک احساس لفظوں میں قید نہیں ہوتا، شاعر جان بھی نہیں سکتا کہ احساس نوعیت کے اعتبار سے کیسا ہے۔ شاعری محض مانوس حقائق اور جانی بوجھی وارداتوں کا بیان نہیں بلکہ انجان کا انکشاف بھی ہے اور اسی لیے رسمِہ آداب اور آرام دہ تصورات کی دنیا میں زبردست اختلال بھی ایک شعر اور ایک نظم فصیلِ ذہن پر انسانی المیہ اور طربِیہ کی وہ تصویر ہوتی ہے کہ تحفظ کی دیوار دیوار گم رہے اور دیوارِ قہقہہ میں بدل جاتی ہے۔ آرٹ تعصبات اور تحفظات کے حصاروں پر حملہ ہے، اور اگر وہ یہ کام نہیں کرتا تو محض پوسٹر ہے۔ انکشاف کے لیے تخلیقی ذہن کا غیر شروٹ ہونا ضروری ہے کہ جانی بوجھی سمتوں کی طرف روانگی، انکشاف کا سفر نہیں پو تر یا ترا ہے جس سے آرٹ کم اور اخلاقیات زیادہ پیدا ہوتی ہے۔

علوی کے ذہن کی غیر مشروطیت نتیجہ ہے ذہن کو رسمِہ اسالیبِ فکر اور سکندریوں سے غیر ابر آلود کرنے کا۔ علوی کی سادگی ایک پیچیدہ ذہن کی آخری پناہ گاہ ہے جہاں احساس

کی منطق فکر کی منطق پر غالب آتی ہے اور اسی لیے اس کی معصومیت میں سوسپائیت اور سادگی میں پُر کاری کا رنگ ہے۔ علوی اپنی شاعرانہ شخصیت کو ہر نوع کی رویت سازی کی ترغیبات سے محفوظ رکھنے میں کامیاب ہوا ہے۔ اس کے یہاں نہ ذات کی آراستگی ہے نہ شاعری کی مشاطگی۔ قاری کی نظر شاعر اور شاعری سے ماورا ایک ایسے تجربہ پر مرکوز رہتی ہے جو شاعر اور شاعری کے توسط سے ہی وجود میں آیا ہے لیکن جس میں نہ تو شاعر کی شخصیت جنت نگاہ بنتی ہے نہ شاعری کی آواز فردوسِ گوش۔ اس خصوصیت کو انٹی آرٹ یا مخالف غنائی رجحان کی بجائے احساس کی تازگی کو اندازہ بیان کی غیر ضروری مشاطگی سے غیر آلودہ رکھنے کی پسندیدہ کوشش سمجھنا بہتر ہوگا۔ شعری تجربہ کو صفائی، نیلے پن اور چوکسائی سے پیش کرنے کی جرات وہی شاعر کرتا ہے جسے اپنے تجربہ اور اس کے اظہار دونوں پر عبور اور اعتماد حاصل ہوتا ہے شعری چوکسائی poetic precision جو جدید آرٹ کی امتیازی صفت ہے وہ پُر صراط ہے جس کی ایک طرف نثریت کا ریگزار ہے جس میں دیکھتے ہی دیکھتے شعریت کا شفاف جھرنّا خشک ریت میں گم ہو جاتا ہے اور دوسری طرف شاعرانہ پن poeticization کا گھنا جنگل ہے جو جذباتی لہجے پن کے جوہر، رنگین بیانی کے چھا جوں برستے پانی اور ریچ در پیچ پیکروں کی عشق پیچاں کی بیلوں میں ایسا لپٹا ہوا ہوتا ہے کہ شعری پیکر کا درخت جنگل کی وجہ سے نظر نہیں آتا اور شعری تجربہ کا چمک دار پانی جھاڑیوں میں کھو جاتا ہے۔ علوی کے سامنے انتخابوں کا انتخاب یہ تھا کہ جس قسم کی شاعری وہ کرنا چاہتا تھا اس کے لیے شاعری کی تمام رسمیں صفات یعنی شاعرانہ رنگین بیانی، طلاوت خیزی اور سحر طرازی سب کو داؤ پر لگانا تھا۔ اسے تلاش تھی ایسے اسلوب کی جس میں احساس کی ہر لہر ایک جاگتے ہوئے پیکر میں بدل جاتے۔ یہ کام رسمیں شاعرانہ حربوں سے غیر مسلح ہوتے بغیر ممکن نہیں تھا۔ بات یہاں خود ہی کنواں کھودنے اور خود ہی پانی نکالنے کی نہیں تھی، کہ تخلیقی شعر کا کام شعری روایت کی زمین ہی میں ممکن ہے بلکہ اپنے کام کے لیے شاعری کی زبان کو ان عناصر سے پاک کرنے کی تھی جو مختلف اسلوبی روایات کی معدنیات کے ایسے جوہر لیے ہوتے ہیں کہ شاعر کے منفرد تجربہ کے اظہار کو کیمیادی طور پر متاثر کیے بغیر نہیں رہتے۔ اُن کے ہونے سے اظہار ہی نہیں بلکہ تجربہ کی نوعیت تک بدل جاتی ہے۔

یہ خوف کہ ایک یا ایک سے زیادہ بڑے پیش رو شاعروں نے جس ڈکشن یا اسلوب کو مقبول بنایا ہے اس سے انحراف کہیں بیان کو غیر شاعرانہ نہ بنادے اکثر شاعروں کو رسمیت شاعرانہ تیراکیب اور مانوس حلاوت انگریز بندشوں کی چھتھار سے باہر نکلنے نہیں دیتا۔ میڈیو کریٹی عافیت کوش ہوتی ہے اور درمیانی راستہ پسند کرتی ہے لیکن بد قسمتی سے تمام راستوں میں درمیانی راستہ ہی وہ راستہ ہے جو آرٹ کے رومۃ الکبریٰ تک نہیں پہنچتا۔ اوں گارد جدت پسند ہوتا ہے اور جدت پسندی کی آرٹ کی دنیا میں اپنی ایک قدر ہے بشرطیکہ وہ ایلٹ کے اس قول کی معنویت کو سمجھے کہ بڑا شاعر کم سے کم تصرفات کے ذریعہ زیادہ سے زیادہ تبدیلیاں پیدا کرتا ہے۔ خطر پسندی نہ کھیل ہے نہ نڈر احمقوں کی دوڑ، بلکہ اپنی قوتوں کا منضبط استعمال ہے اس خطرے کو مول لینے کے لیے جس سے سلامت روی دامن بچاتی ہے اور بے وقوفی کچھ بھی نہیں بچا پاتی۔

ڈاکٹر جانسن پر اپنے مضمون میں ایلٹ نے بتایا ہے کہ ہر نسل کے ساتھ حیثیت بدلتی ہے اور حیثیت کی تبدیلی کے پیچھے وقت کی قوتیں کارفرما ہوتی ہیں۔ جدید شعراء چیزوں کو اس طرح دیکھ ہی نہیں رہے جس طرح ان سے قبل کی نسل نے دیکھا تھا۔ حیثیت کی تبدیلی اظہار کے نئے سانچے مانگتی ہے۔ بہت سے شاعر یہ بات جان ہی نہیں پاتے کہ جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں اس کے لیے ان کے پیش روؤں کا محاورہ اُن کے کام نہیں لگ سکتا۔ نئی باتوں کو پرانے انداز میں کہنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نئی بات بھرپور اظہار پا ہی نہیں سکتی۔ ایلٹ آگے چل کر کہتا ہے کہ دوئم درجہ کے زیادہ تر شعراء محض اس وجہ سے دوئم درجہ کے ہوتے ہیں کہ انھیں اس بات کا شعور تک نہیں ہوتا کہ وہ جان سکیں کہ وہ اپنی پیش رو نسل کے شاعروں سے مختلف طور پر محسوس کر رہے ہیں اور اسی لیے انھیں لفظوں کو بھی مختلف انداز سے استعمال کرنا ہے۔ ایلٹ اخیر میں کیا پتہ کی بات کہتا ہے کہ زمانہ کے ساتھ ساتھ احساس تو ہر آدمی کا بدلتا ہے، چاہے وہ پسند کرے یا نہ کرے۔ لیکن نئے احساس کے اظہار کے لیے زبان کی تبدیلی صرف جینیٹس کا کارنامہ ہے۔

کچھ بیتے نہیں کہ علوی جینیٹس سے ما نہیں ہیں، یہ کچھ نہیں، ہانتاکہ اقل کے بعد سم کہ

شاعر کے لیے جینئس کا لفظ استعمال کر سکتے ہیں۔ شاید ابھی ہمیں اس شاعر کا انتظار کرنا باقی ہے جو جدید صنعتی تمدن کا اتنا ہی بُرا مفسر اور ترجمان ہوگا جتنا کہ مثلاً مغلیہ تمدن کا غالب تھا۔ اہم نکتہ یہ ہے کہ شاعر اپنی بات کہنے کے لیے شعری روایت کے تناظر میں زبان و بیان کی ایسی کون سی معنی خیز تبدیلیاں لاتا ہے جن سے نئے تخلیقی امکانات کی راہ کشادہ ہوتی ہے۔

علوی کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے شعری تجربہ کو نہایت چوکسائی سے پیش کرتا ہے۔ یہ دیکھا گیا ہے کہ جن کی نظر تنک پر زیادہ ہوتی ہے ان کے ہاتھ چوکسائی اور نکیل اپن مشکل ہی سے آتا ہے۔ علوی چوکسائی پیدا کرنے کے عمل کے دوران ہی اپنی تنک کو پروان چڑھاتا ہے جو تنک سے کھیلنے سے مختلف چیز ہے۔ ایلٹ نے ایک جگہ کہا ہے: "وہ لوگ جو تنک سے کھیلنے ہیں ان کے ذہن میں طبع زادگی کا ایسا تصور ہوتا ہے جس کا شعری روایت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ وہ نظم جو کھلتا طبع زاد ہوتی ہے، کھلتا خراب ہوتی ہے، کیونکہ اسے نہ شعری روایت سے سمجھا جاسکتا ہے نہ گرد و پیش کی دنیا کے حوالے سے۔ سچی طبع زادگی محض نشو و نما ہے اور اگر یہ نشو و نما درست ہے تو انجام کار نظم ایسی نظر آتی ہے کہ ہم شاعر میں طبع زادگی کی صفت ہی کا انکار کر بیٹھتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ شاعر گویا بعد کا کام کر رہا ہے۔ اسی لیے جھوٹی طبع زادگی سچی طبع زادگی کے مقابلہ میں لوگوں کو زیادہ چونکاتی ہے؛ اس نظر سے آپ دیکھیں گے تو علوی کی شاعری میں نہ گول نظمیں نظر آئیں گی نہ تکونی، نہ نثری، نہ انمل بے جوڑ لفظوں کی بندشیں، نہ موشوم تراکیب کی قاشیں، نہ شعوری ابہام، نہ دانستہ مشکل پسندی۔ شعری پیکروں کی تخلیق میں بھی علوی نے سرریلی تخیل کو راہ نہیں دی۔ اس کی نظمیں دو راز کار، نراجی اور گڈ مڈ پیکروں کا جھمیل نہیں۔ وہ جانتا ہے کہ شاعری کیلیڈو سکوپ کا کھیل نہیں کہ صفات اسماء اور افعال کے رنگ برنگ کے ٹکڑے ایک دوسرے سے چپک جابیں گے تو خود بخود کوئی پیکر، کوئی پیرن، کوئی شعری ڈزائن پیدا ہو جائے گی۔ سکے بند شعری رسومات کے خلاف بغاوت کرنے کے باوجود اس نے شاعرانہ فارم کا پورا ڈسپلن قبول کیا ہے کیونکہ وہ جانتا ہے کہ نظم و ضبط سے مکمل رہنمائی کا نتیجہ دایری کے الفاظ میں "افکار کا رانچی، انتشار ہے" بہت سے جدید شاعروں کی مار۔ علوی انتشار کو فارم نہیں بنا، بلکہ فارم کے ذریعہ انتشار کو سن میں بدل دیتا ہے۔ تنکوں، رشتوں، تپ رہے رہتے رہے اور تخیلی خلوس کی قیمت پر اثرات قبول کرنا علوی کا شیوہ نہیں۔ اسے دوسروں سے شاعر

تجربہ کار ہوتی ہیں جتنا کہ اپنی بات اپنے انداز میں کہنے کی لگن ہے یہی وجہ ہے کہ علوی کے یہاں دانشورانہ چوتھائی
شاعرانہ اداکاری، اور فنکارانہ سنابری نہیں۔ اسے زندگی اور شاعری دونوں میں ONLY
اور بوجہ بین بننے سے سخت احتراز رہا ہے۔

علوی کی ایک اہم خصوصیت شاعری میں ہر نوع کے رول پلے انگ
سے مکمل انکار ہے۔ مثلاً اس کے یہاں رومانیت ہے لیکن وہ رومانیت کو حسن پرستی، نرگسیت
اور لطافتِ احساس کا اشتہار نہیں بناتا۔ اس کے یہاں زندگی کا المیہ احساس ہے لیکن اسے وہ
کسی افسردہ دلِ سادونت کی گہیرے فلسفہ طرازی نہیں بناتا۔ اس کے یہاں جہاں بیزاری بھی ہے اسے
بھی وہ صندوق میں سج کر کبھی کی طرح چاروں اور بھٹاتا نہیں پھرتا۔ زندگی سے دل بستگی اور
دل تنگی بھی ہے لیکن نہ تو وہ زندگی کی عظمت کے ترانے گانے کے لیے لفظوں کے منجیرے بجاتا
ہے، نہ ان کا استعمال کوڑوں کی طرح زندگی کی کھال پر نیل اٹھانے کے لیے کرتا ہے۔ وہ شاعر ہے۔
ٹھیک ہے۔ لیکن کیا ضروری ہے کہ اظہارِ نشاط کے لیے اسلوب کی شیعروانی پر پھول ٹانکے یا اظہارِ
عتاب کے لیے زبان کے ناخن بڑھائے۔ اس کے لیے بس اتنا کافی ہے کہ احساس کی گہریریاں
پر چھائیاں چند شفاف شعری پیکروں میں اس طرح ڈھل جائیں کہ جذبہ خود زبان پیدا کر لے
اور اسے لب ہلانے کی ضرورت نہ پڑے۔ والیس اسٹینونز نے کہا ہے کہ شاعر کو محبت پر شاعری
اس طرح کرنی چاہیے کہ معلوم ہو کہ وہ محبت کر رہا ہے بلکہ محبت میں ہے۔ یہی وہ مقام ہے
جہاں جذبہ کے سلگتے انگارے سے پورا اسلوب دھک اٹھتا ہے۔ جذباتیت جذبہ کی موت کی
نشانی ہے اسی لیے عیاری ہے۔ وہ مرے ہوئے جذبہ کو دفاتی نہیں بلکہ اس کی حنوط زدہ لاش
کی بوسونگھ سونگھ کر اس کے زندہ ہونے کا فریب کھاتی ہے۔ یہ انحطاط اور مرہٹا نہ پن ہے۔ زیادہ تر
”صحت مند“ شاعری اسی انحطاط کی ماری ہوئی ہوتی ہے۔ جذباتی اسلوب کے تاثر سے لوگوں
پر رقت طاری ہوتی ہے اور لوگ یہ بھی دیکھ نہیں پاتے کہ رقت خود جذبہ کی موت کی نشانی
ہے۔ زخمِ دل کی نمائش نرگسیت اور بخیہ گری بقراطیت ہے۔ گول اور لبوترے چہروں کے
یہ علوی کے پاس سوائے سفاک ہنسی کے کچھ بھی نہیں۔ تو انا کلہیت اور فریب شکستہ ذہن
کی صلابت سے علوی نے زبان و بیان کے نقوش میں وہ سنگینی اور تیکھا پن پیدا کیا ہے جس

نے ایک طرف تو اس کی شاعری کو جذباتیت کے لیس دار قوام سے پاک رکھا ہے اور دوسری طرف بے رنگ، خشک اور بانجھ سوچ بچار، یعنی اور BRODING کی لائی ہوئی تجریدیت اور اخلاقیات کے تاریک سایوں سے وہ اپنے شاعرانہ تخیل کی چمک دمک کو محفوظ رکھ سکا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ IMAGIST تحریک بھی اسی وقت پیدا ہوئی جب رومانیت انحطاط پذیر ہو کر DIDACTICISM میں بدل گئی۔ فرق صرف یہ تھا کہ نوکلاسیکیوں کا DIDACTICISM فکر و خرد کا تھا، اور رومانیوں کا جذبہ و احساس کا۔ حسن فطرت کے نظارے، چشم حیرت فریفتہ کم ہوتی تھی، ذہن رسا سوچنا زیادہ تھا۔ جب شاعر تخیل کی آنکھ کی بجائے فکر کی انگلیوں سے اسرارِ فطرت کی نقاب کشائی کا کام کرنے لگتا ہے تو انکشافِ حقیقت کی جگہ شخصیت کے بے جا تسلط کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک کٹے پھٹے دور میں شخصیت کے ارتباط کا اثبات احساس کی صداقت کی قیمت پر ہی ممکن ہے اور علوی کو یہ سودا منظور نہیں۔ ذات کٹی پھٹی ہے تو کٹی پھٹی ہی سہی، اس سے آنکھیں چار کرنا، شاعرانہ تخیل کے ذریعہ اس کی ماہیت اور نوعیت کو سمجھنا، یہ دیکھنا کہ زخم کہاں کہاں لگے ہیں اور کس نے لگائے ہیں، شاید مفکرانہ بحیثیت گری کے پُر فریب رعب داب سے زیادہ معنی خیز ثابت ہو۔ یہ نہ کہنا چاہیے کہ چونکہ علوی بیانیہ شاعری سے احتراز کرتا ہے، اس لیے میں پیکر تراشی کے طریقہ کار کی قدر بیانیہ طریقہ کار کی قیمت پر بڑھانا چاہتا ہوں۔ بے شک مجھے ایذا پانڈنڈ کا یہ قول پسند ہے کہ ایک ایسے تخلیق کرنا زندگی بھر دفتر سیاہ کرنے سے بہتر ہے لیکن علوی محض پیکر تراش شاعر نہیں ہے۔ پیکر تراشی کا سب سے بڑا خطرہ یہ ہے کہ وہ احساس اور شعری تجربہ سے معرا بھی ہو سکتا ہے اور شعری تجربہ کی بجائے محض تصویر کشی پر قناعت کر سکتا ہے۔ اسی لیے تو آئی اے رچرڈز نے شاعری میں تصویریں دیکھنے کے میلان کی مذمت کی ہے۔ محض لفظی تصویر شعری پیکر نہیں ہے، اور محض شعری پیکر شاعری نہیں ہے۔ شعری پیکر جب باہم مل کر کسی مرکزی تھیم یا شعری تجربہ کو اجاگر کرتے ہیں تب بطور پیکر کے اپنی معنویت اور قدر پیدا کرتے ہیں۔ ورنہ بطور لفظی تصویروں کے اپنا تھوڑا بہت جادو جگا کر ختم ہو جاتے ہیں۔ ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ ایک اچھی نظم محض شعری پیکروں کے ہجوم سے کچھ زیادہ ہی ہوتی ہے، اور نظم کو اچھی بننے کے لیے کسی ایک

تکنک کے استثنائی استعمال کی بجائے مختلف تکنیکوں کے سلیقہ مندانہ استعمال کی ضرورت پڑتی ہے۔ چنانچہ علوی کو بیانیہ سے کوئی الرجی نہیں ہے، لیکن وہ بیانیہ کو شاعرانہ سن ترانیاں بنانا پسند نہیں کرتا۔ وہ پوپ کے اس نکتہ کو سمجھتا ہے کہ بیانیہ شاعر کو سب کچھ بیان نہیں کرنا چاہیے۔ علوی کے یہاں ”بیانیہ“ استعاروں کے سبب اس قدر ٹھوس، محسوس اور بھری ہے کہ خیال نہ صرف احساس میں ڈوبا ہوا بلکہ مشاہدات کے تابندہ پیکروں سے بطور صفت بن گیا ہے۔ اس کا بیانیہ تاثیریت اور اظہاریت کی تکنیکوں کے جزوی استعمال کا عمدہ نمونہ ہے۔

میں نے جو باتیں کہی ہیں ان کی وضاحت کے لیے علوی کے کلام سے چند مثالیں دیکھیے۔
علوی کا ایک کمزور شعر ہے:

نیم کے سائے میں اسکول کے کچھ بچے
چھٹی کے اوقات میں لڑتے رہتے ہیں

یہ شعر کمزور اس لیے ہے کہ محض لفظی تصویر ہے، اور لفظی تصویر بھی کمزور ہے کیونکہ زبان کا حاضراتی اور استعاراتی استعمال نہیں ہوا۔ اس تصویر میں اس دوسری لکیر کی کمی ہے جس کے بغیر محض ایک لکیر تصویر کو معنی خیز نہیں بناتی۔ اب اس مختصر نظم کو دیکھیے جس کا عنوان ”رستے میں اک گاؤں“ ہے

چھ باسات پرانے گھر آپس میں مل کے بیٹھے تھے
اک ٹوٹے پھوٹے چھکڑے میں اک دوکٹے اونگھ رہے تھے
پیسل کے اک پٹر کے نیچے کچھ بھینسیں خاموش کھڑی تھیں
دو چیلیں سوکھے کھیتوں پر پر پھیلانے تیر رہی تھیں
دھول اڑائے جاتا تھا رستہ کچا
کار کے پیچھے بھاگ رہا تھا اک بچہ

یہ بھی لفظی تصویر ہے لیکن نہایت ہی جیتی جاگتی اور صاف شفاف نظر نظر آگئی میں ایسی گم ہے کہ دیکھنے کا عمل دکھانے اور ”دکھاوے“ کی ہر کوشش اور ترغیب کو مغلوب کیے ہوئے ہے۔ اگر تخلیقی تخیل کے طریقہ کار میں یادوں کے خزانے کھنگالنے کا عمل بھی شامل ہے تو

اس نظم کو پڑھ کر COUNTRY PATMOR کا یہ جملہ یاد آتا ہے :
 ”میرے دل کو وہ چیزیں نہ بھولنے دو جو میری آنکھوں نے دیکھی ہیں۔ لیکن یہ
 نظم خوب صورت ہونے کے باوصف مشاہدہ کو عرفان میں نہیں بدلتی جیسا کہ ذیل کی نظم
 میں ہوا ہے۔ عنوان ہے ”تخلیق“۔

ایک زنگ آلودہ
 توپ کے دہانے میں
 ننھی منی چڑیا نے
 گھونسلہ بنایا ہے

نظم میں ایک لفظ ایسا نہیں جو نقش گری کے علاوہ اس خیال کا شائبہ تک لیے ہوئے ہو جس
 کی نظم میں تجسیم ہوئی ہے۔ تحریری خیال اور شعری پیکر کا فرق نظم کے عنوان ”تخلیق“ اور نظم
 کی ٹھوس IMAGIST بافت سے ظاہر ہے۔ یہ نظم اس قول کا عمدہ نمونہ ہے کہ وزن کا صاف
 اور شفاف اظہار ہی اس کی معنویت اور حسن کا ضامن ہے۔ اس لیے مڈلٹن مری کی بات غلط
 نہیں کہ ”آپ صفائی اور چوکسائی سے بات کہنے کی کوشش کیجیے اور دیکھیے کہ کیسے استعارے
 کا استعمال ناگزیر ہو جاتا ہے“ یہاں یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ چوکسائی ابہام کی نفی نہیں جو
 حسن شعر کا اہم عنصر ہے، بلکہ موبہوم، گنگلک اور وضاحت کی ضد ہے۔ شاعری اُن ہی کو کہی تاہیک
 کو روشن اور پُر اسرار کو واشگاف کرنے کا ایک ایسا ذریعہ ہے کہ وہ تجربات جو زبان کی دسترس سے
 باہر ہیں انھیں شعری پیکر اور استعارے میں قید کر کے شاعر اپنے طور پر کچھ نہ کہتے ہوئے سب
 کچھ کہہ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر زیر نظر مجموعہ کی دو نظموں کو دیکھیے جن کے عنوان ہیں ”تیسری
 آنکھ“ اور ”چیل کا سایہ“ ان نظموں کے متعلق میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں اس کی تمہید کے طور پر
 ایک اور مختصر نظم پر مختصر اشارے کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ نظم ”آخری دن کی تلاش“ میں ”کیبرے“ کے
 عنوان سے شائع ہوتی ہے۔

ہال میں گہرا اندھیرا تھا مگر
 روشنی کے دائرے میں ناپتی

نگلی لڑکی کے لیے بیکار تھا

نظم میں طنز نہ زبان میں ہے نہ بیان میں، بلکہ ایک ایسی صورت حال میں ہے جو زبان اور بیان کے ذریعہ تصویر میں ڈھلنے کے بعد ہی طنز یہ بنتی ہے۔ مسطورہ رنگوں کے ذریعہ اس تصویر کو پیش کر سکتا ہے لیکن طنز کو نہیں۔ قلم بھی یہ کام نہیں کر سکتی۔ یہاں مارشل مک کوہن کے نظریہ کے مطابق میڈیا message بن گیا ہے۔ ادب میں جدیدیت کی اہمیت یہی ہے کہ شاعر جانے کہ زبان کا میڈیم ادب کو دوسرے فنون سے کس طرح الگ کرتا ہے تاکہ ترسیل کے نئے ذریعوں کے مقابلہ میں اسے دیوار سے پیٹھ لگا کر جنگ کھیلنی نہ پڑے۔ آج شعروادب بہت سے ایسے کام کرنے کے اہل نہیں رہے جو اب تک ان سے لیے جاتے تھے۔ نثر اور دوسرے ترسیلی ذرائع یہ کام زیادہ خوش اسلوبی سے کر رہے ہیں۔ علوی کی شاعری اس آگہی کا عمدہ نمونہ ہے کہ دورِ جدید میں شاعری کو اپنی انفرادیت برقرار رکھنے کے لیے کون سے تجربات کو کس ڈھنگ سے پیش کرنا چاہیے۔ وہ نظم و غزل میں کوئی ایسی بات نہیں کہتا جو کسی اور صنف میں اسی حسن و معنویت کے ساتھ کہی جاسکے۔ یہی نہیں بلکہ دورِ جدید کے بخشیدہ اپنے شعری تجربات کی پاکیزگی قائم رکھنے کے لیے اس نے شاعری سے وابستہ رنگین بیانی اور حلاوتوں کے رسمیہ تصورات ترک کر کے اپنے اسلوب کی نثری برہنگی کی ستر پوشی کا کام اس لفظی بافت سے لیا جو امیج اور استعارے کے تار و پود سے تیار ہوئی ہے۔ تخیل کی آنکھ استعارے کو دہکا کر اس کے بطن سے شعری پیکر کا شعلہ بلند کرتی ہے اور شعلہ کا نہ کوئی لباس ہوتا ہے نہ سامانِ آرائش۔

”تیسری آنکھ“ اور ”چیل کا سایہ“ علوی کی متذکرہ خصوصیات کی نمائندہ نظمیں ہیں۔ وقت علوی کی شاعری کا اہم موضوع ہے جس کی موجوں پر بہتا ہوا وہ تواتر کی بے کیفی حیات کی شرر عبستگی اور اس کی زائیدہ بے معنویت، موت، فنا، بقا، ماورائی سہاروں کی تڑپ، وجودی کرب اور لمحہ گریزاں سے امید نشاط کے مختلف تجربات سے گزرتا ہے جو اس کی تمام شاعری میں پھیلے پڑے ہیں۔ اس نظم میں آدمی کی دوڑ مستقبل کی طرف اور وقت کا سیل ماضی کی طرف ہے۔ مستقبل ناقابلِ پیش بینی ہے لیکن ماضی تو ان مسرتوں کا گہوارہ ہے

جو لمحہ حال سے نکل کر جب تک ماضی کا حصہ نہیں بنتیں تکمیل کو بھی نہیں پہنچتیں۔ خوشی بھی ماضی کا حصہ بننے کے بعد ہی خوشی بنتی ہے کیونکہ حال تو مستقبل کے ماضی بننے کا ایک عمل ہے اور مستقبل کے بطن میں خوشی کے امکانات غیر یقینی ہیں۔ یہ تمام باتیں نظم میں حر کی پیکروں کے ذریعہ بیان ہوئی ہیں۔

میں دونوں آنکھیں میچے
گرتا پڑتا دوڑ رہا ہوں !
آگے کیا ہے
مجھ کو معلوم نہیں
لیکن میری تیسری آنکھ
پیچھے بھاگتے رات اور دن
سال اور صدیاں دیکھ رہی ہے !
پیچھے دُور بہت پیچھے
جھل مل کرتی
بجھتی خوشیاں دیکھ رہی ہے
میں دونوں آنکھیں میچے
تیسری آنکھ سے روتا ہوں

”چیل کا سایہ“ میں غیر جذباتی حقیقت پسندانہ نقش گری کی زبان میں چند ایسے معنی خیز پیکر تراشتے گئے ہیں جو ایک بیکار اور بد حال نوجوان کی اجاڑ زندگی کا نہایت ہی غمناک منظر پیش کرتے ہیں۔ دھوپ جو روشنی، حرارت اور حیات کی علامت ہے یہاں ناگن کی طرح رنگت اور اس پاؤں کو ڈستی ہے جو چارپائی پر فارغ البالی سے لیٹا نہیں بلکہ بے کیفی اور بیکاری کا علامہ بنا چارپائی کے نیچے پڑا ہوا ہے۔ مٹی کا کھیلتے کھیلتے چلانا، رونا اور سنہنا ایسی معروضیت سے بیان ہوا ہے جو اندرونی سٹاؤ اور لاتعلقی کی فضا کو سرد تر بناتا ہے۔ چیل کا سایہ ویرانی کی علامت ہے جو دھوپ کے زہر کی مانند سارے بدن میں

پھیل جاتا ہے۔

دھوپ دیوار سے ریگتے ریگتے
چارپائی کے نیچے
لٹکتے ہوئے پاؤں پر آ کے ڈسنے لگی
کھیلتے کھیلتے
مُنی چلائی، روٹی، پھر سنسنے لگی
چیل کا سایا
آنکھ سے
دیوار سے

چھت سے ہوتا ہوا
پاس والی گلی میں کہیں گر گیا
اور میں دھوپ میں
جھولتی چارپائی پر لیٹا ہوا
الگنی پر لٹکتی
پھٹی پینٹ کی خالی جیبوں کو تکتا رہا !
پینٹ کی خالی جیبوں سے پانی ٹپکتا رہا !
دھوپ کا زہر
پیروں سے ہوتا ہوا
دل کی جانب لپکتا رہا
چیل کا سایا

سارے بدن میں بھٹکتا رہا !!

”گھوڑے پر اک لاش“ علوی کی ان نمایندہ ترین نظموں میں
سے ہے جس میں لفظوں کا آہنگ فضا آفرینی کرتا ہے اور استعارے

روشن تصویروں کی مانند جگمگاٹھتے ہیں۔ جس تخلیقی برجستگی اور تخیلی نادرہ کاری سے نظم میں استعارہ ایچ میں اور ایچ علامت میں بدلتا ہے اس کی مثال شاعری میں کم ہی نظر آتی ہے۔

گوںج اٹھی ساری وادی زخمی گھوڑے کی ٹاپوں سے
ٹاپوں کی آواز پہاڑوں سے ٹکرائی، بکھری
دھوپ کسی اونچی چوٹی سے گرتے پڑتے اتری
بڑے بڑے پتھروں کے نیچے سایوں نے حرکت کی
اڑتے گدھ کی آنکھوں میں تصویر بنی حیرت کی
ریت چمکتی ریت، ریت اور پتھر اور اک گھوڑا
گھوڑے پر اک لاش، لاش کو لے کر گھوڑا دوڑا
حیرت کی تصویر گری چکرانے گدھ کی آنکھوں سے
گوںج اٹھی ساری وادی زخمی گھوڑے کی ٹاپوں سے

یہ نظمیں علوی کے تخلیقی طریقہ کار کے بنیادی عناصر کی نمائندہ ہیں۔ علوی مودبھوضہ اور شعری تجربہ کے مطابق، لب و لہجہ امیجری، ڈکشن اور آہنگ کے ان تمام تنوعات سے کام لیتا ہے جو اس بنیادی طریقہ کار کو برقرار رکھتے ہوئے ممکن ہیں۔ اسی سے اس کا منفرد رنگ سخن متعین ہوتا ہے۔ اپنے تخلیقی طریقہ کار پر اس پُر اعتماد گرفت کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ علوی دوسرے شاعروں کے اثرات قبول کرتا ہے (اور اثرات سے کسی شاعر کو مفر نہیں) لیکن اثرات اس کے یہاں محض محرکات کا کام کرتے ہیں جو اسی شاعر کے یہاں ممکن ہے جس کا اپنا رنگ سخن اتنا طاقتور ہو کہ اثرات کے رنگ کو مغلوب کر سکے۔ ایسے شاعر کے یہاں اثرات نمونہ کر بڑوں ریشوں اور پتوں کی رگوں میں پھیل جاتے ہیں اور بباطن ہر جگہ موجود ہوتے ہیں لیکن بظاہر کہیں نظر نہیں آتے۔ مثلاً علوی کے یہاں منیر نیازی اور ناصر کاظمی کے اثرات کا اکثر نقادوں نے ذکر کیا ہے اور وہ غلط نہیں کہتے۔ لیکن غور طلب بات یہ ہے کہ علوی منیر نیازی کی پُر اسرار

رہتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ میر نیازی اور ناصر کاظمی کی رومانیت رومانی عہد کے شاعروں سے بہت مختلف نہیں، جب کہ علوی کی رومانیت بادلیر کی مانند اس تیز تند اور تلخ حقیقت نگاری کی آئینہ میں دہکی ہوئی ہے جو شہری تمدن کی رہنمائیوں اور غلاظتوں سے پر ہے۔ علوی کی ذات وہ نقطہ اتحاد ہے جہاں خارجی دنیا کے حادثات اور داخلی دنیا کی وارداتیں دو دھاروں کی صورت آپس میں مل جاتے ہیں، اور علوی نے ذات کو شخصیت میں بدلنے کی بجائے میڈیم میں بدل دیا ہے تاکہ وجودی کرب کی گدلی لہر اور نشاطِ زبیت کی چمک دار موج، روحانی غلا کے ہولناک سناٹوں اور حسنِ فطرت کی رنگارنگ جلوہ فروشیوں کا تماشا پوری شدت سے کر سکے۔ وہ تمام کرب جو فنا کا زائیدہ اور وہ تمام نشاط جو حیات کا بخشیدہ ہے علوی کی حسیت میں جذب ہے۔ علوی نہ کرب سے آنکھیں چراتا ہے نہ نشاط کو جھٹلاتا ہے۔ اس کے یہاں کسی ایک موڑ اور ایک احساس کا غلبہ نہیں۔ اسی لیے احساس و بیان کی یک آہنگی نہیں۔ کرب کی تلخ نوائی، نشاط کی نغمہ سرائی اور شکستِ فریب کی طنزیہ لے کو کبھی الگ الگ اور کبھی باہم ملا کر وہ لب و لہجہ اور رنگ و آہنگ کا ایسا تنوع پیدا کرتا ہے جو کسی ایک طنز احساس اور ایک رنگِ سخن کے زندانیوں کے نصیب میں نہیں۔ دل کے تاریک کنویں سے بلند ہونے والی برہم آواز کا سنگلاخ اسلوب ”بوڑھا آدمی“، ”کون“، ”کہاں ہے وہ دفن“ جیسی نظموں کے علاوہ غزل کے ان اشعار میں دیکھیے:

اکیلا تھا کسے آواز دیتا
اتر تری رات سے تنہا لڑا میں

مرا نہیں ہوں مگر رائیگاں نہ جائے گا
گدھوں کا نیچے اترنا طواف چیلوں کا

لڑھک کے میری طرف آ رہا تھا اک پتھر
پھر ایک اور، پھر ایک اور بڑا سا پتھر تھا

اتار پھینکوں بدن سے پھٹی پرانی قمیض
بدن قمیض سے بڑھ کر کٹا پھٹا دیکھوں

میں نوہ گرہوں بھٹکتے ہوئے قبیلوں کا
اجڑتے شہر کی گرتی ہوئی فصیلوں کا

سب نمازیں باندھ کر لے جاؤں گا میں اپنے ساتھ
اور مسجد کے لیے گونگی اذان رکھ جاؤں گا

علوی کے تمام اچھے شعروں کی مانند ان اشعار کی خوبی یہ ہے کہ وہ بیان کے ذریعہ ان احساسات کا انکشاف کرتے ہیں جو شعور اور لاشعور کے درمیانی دھندلکوں میں موبہوم تصویروں، مدہم نقوش، لطیف تصوراتی ارتسامات اور سوتے جاگتے خوابوں کی ابھرتی ڈوبتی پرچھائیوں کی مانند حرکت کرتے ہیں اور جب تک شاعرانہ تخیل انہیں استعارے اور پیکر کے فانوس میں نہیں اتارتا وہ ادراک و علم کے دائرے میں نہیں آتے۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ شاعری ان حسی تجربات کا علم عطا کرتی ہے جو کسی اور ذریعہ سے حصہ علم میں نہیں آتے۔ باور رہے کہ انسانی ذہن کی سرگرمی محض زبان میں سوچے ہوئے خیالات تک محدود نہیں۔ گو شاعری ایسے خیالات سے پرہیز نہیں کرتی لیکن شاعرانہ تخیل کا اعجاز تو وہیں ظاہر ہوتا ہے جہاں تحت لسانی سطح پر حرکت کرتے ہوئے تصورات، خیالات اور احساسات کو شاعرانہ اظہار کے ذریعہ صورت پذیر کیا جائے۔

اب علوی کی ایک غزل کے یہ چند اشعار دیکھیے جس میں آہنگ کی جوت کو تصویروں کی روشنی سے الگ کرنا محال ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ شاعر کی آواز حسن فطرت کی شعاعوں میں نہا رہی ہے :

چاند کی لگر روشن

شب کے بام و در روشن
 اک لکیر بجلی کی
 اور رہ گزر روشن
 اڑتے پھرتے کچھ جگنو
 رات اُدھر اُدھر روشن
 پھول قمقموں جیسے
 بتلیوں کے پر روشن
 لڑکیوں سے گلیاری
 کھڑکیوں سے گھر روشن

یہ حُسن سے مسرت افذ کرنے کا ”بیان“ نہیں کیونکہ الفاظ کا انتخاب ایسا ہے کہ شاید مشہود اور مشاہدہ ایک وحدت اختیار کر گئے ہیں۔ وہ جو حسین ہے مسرت زاہمے اور جو لفظ بیانِ حُسن کے لیے لایا گیا ہے وہی لفظ مسرت کی اس کرن سے بھی جگمگاتا ہے جو نظارہ حُسن کی زائیدہ ہے۔ علوی کے یہاں صوتی آہنگ کبھی شعری پیکر کی بصریت کو مغلوب نہیں کرتا۔ ہر تصویر اپنا سنگیت ساتھ لاتی ہے۔ علوی کا تخیل گویا اس اصول پر کام کرتا ہے کہ چیزوں کو ٹھیک سے دیکھو، شعر کے کنواس پر تصویر کا ہر رنگ اپنی آواز آپ پیدا کرے گا۔ اس کی بہترین مثال علوی کی وہ مسلسل غزل ہے جس کا مطلع ہے:

پرندے اڑے پھڑپھڑاتے ہوئے
 بہت شور اٹھارات جاتے ہوئے

علوی کی غنائیت کے مختلف روپ ہیں جن میں آہنگ اور امیج مل کر ایک ایسے تخیلی تجربہ کی تخلیق کرتے ہیں جو خارجی حقیقت سے زیادہ خوب صورت اور معنی خیز ہوتا ہے کیونکہ وہ آرٹ کا تجربہ ہوتا ہے:

رات اتراتھا شاخ پر اک گل
 چار سو خوشبوؤں کے پہرے تھے

شاعر کون سی چیز کا بیان کر رہا ہے؟ پھول کے کھلنے کا؟ — ذرا دیکھیے تو سہی کہ "اترا تھا" اور "پہرے تھے" کے معمولی الفاظ نے شاہانہ تزک و احتشام کا کیسا انتظام کیا ہے اور شعر کو کہاں پہنچا دیا ہے: یہ شعر دیکھیے:

رات ساحل پہ کھڑی روتی ہے

چاند اُترا ہے بھرے دریا میں!

یہاں معصومانہ نظر، جمالیاتی مشاہدے، اور جمالیاتی مشاہدہ وژن میں بدل گیا ہے۔ کیسا HALLENTIN ایج ہے۔ تخیل یہاں اپنا اولین کام کر رہا ہے اور ANOLOGY کو بہت پیچھے چھوڑ کر، تمام رسمیں مناسبات کی حدود توڑ کر مظاہر سے ماورا حقائق کا نیا عرفان حاصل کرتا ہے۔

جدید شاعری کی ایک خصوصیت SERIOUS VERSE اور LIGHT VERSE

کی ثنویت کو ختم کر کے شیکسپیر اور سترہویں صدی کے میٹافزیکل شاعروں کی طرح

اور کی وحدت کی بازیافت ہے PARADOX اور

جدید شعری اسلوب کا ایک اہم عنصر ہے۔ وہ لمبوترے چہرے والے فرسودہ نقاد جنہیں جدید شاعری میں پھکڑ پن اور کرتب بازی کے سوا کچھ نظر نہیں آتا، انہوں نے نہ کلاسک کا مطالعہ ڈھنگ سے کیا ہے نہ جدید شاعری کا۔ ہنسی سنجیدگی سے زیادہ سنجیدہ ہو سکتی ہے یہ بات آرنلڈ نہیں شیکسپیر جانتا تھا۔ المیہ کردار جب المیہ کی آخری ہولناکی کو پہنچتا ہے تو مسخرہ بن جاتا ہے۔ بھلٹ اور لیر کو کامک کردار غلط نہیں کہا گیا۔ اور جہاں تک طریقہ کا تعلق ہے سرونٹس کا تو مشہور قول ہے کہ طریقہ میں سب سے مشکل کردار مسخرے کا ہوتا ہے جسے ادا کرنے والے کے لیے ضروری ہے کہ وہ سادہ لوح نہ ہو، علوی کے یہاں خوش طبعی ہے۔ کھلنے پر ابن بھی ہے لیکن اس کی ظرافت کا ایک پہلو تاریک طریقہ کا زہر خند بھی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ایک ایسی دنیا میں جس میں المیہ تک کے امکانات ختم ہو چکے ہیں اگر آدمی نہ ہنسا تو اس کا پندار اسے پاگل بنا دے گا۔ سیمونل بیکیٹ کی طرح علوی کے یہاں بھی ABSURD کا بیان کچھ اس ڈھنگ سے ہوا ہے کہ آدمی سمجھ نہیں پاتا کہ ہنسے یا روئے۔ جائس نے جدید آدمی کی آڈیسی الفاظ کے ٹھاٹھیں مارتے سمندر پر لکھی تھی لیکن بیکیٹ نے باوجود اس کے کہ وہ جائس کے بہت قریب تھا

لسانی خشک دامن کا طریقہ اپنایا۔ علوی کا بھی یہی طریقہ کار ہے۔ علوی کے یہاں مزاح ہے جو انسانی طریقہ کے خوش طبع تماثلی کی صفت ہے اور IRONY ہے جو طریقہ کے تاریک بننے کے بعد آنکھ کھلی رکھنے اور نظر کو آنسوؤں کی دھندلاہٹ سے بچانے کے لیے ضروری ہے۔ علوی طنز کا استعمال بہت کم کرتا ہے کیونکہ طنز نا پسندیدہ پر مقصدی حملہ ہوتا ہے اور اشیا کو آدرشوں کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ وہ شاعر جو ایسے اشعار لکھ سکتا ہو۔

سچ ہے کہ وہ بُرا تھا ہر اک سے لڑا کیا
لیکن اسے ذلیل کیا یہ بُرا کیا

یا

دونوں کے دل میں خوف تھا میدانِ جنگ میں
دونوں کا خوف فاصلہ تھا درمیان کا

یا

نہ ہم نے صحرا کی خاک چھانی
نہ ان کے رخسارِ نم ہوئے ہیں
عذابِ اترے ہیں دشمنی میں
نہ دوستی میں کرم ہوئے ہیں

وہ طنز سے ماورا بنیادی انسانی رویوں کی طرف دیکھتا ہے، اور منطوق ہی کی طرح اخلاقی قدروں کا نہیں، انسانی قدروں کا اثبات کرتا ہے۔ انسانی رویوں کو دیکھنے کے لیے آنکھ کھلی رکھنا ضروری ہے اور IRONY مشاہدہ ہے، ABSURD کا ایک ایسا ترچھا مشاہدہ OBLIQUE PRECEPTION جس کے ذریعہ متضاد اور بے میں چیزیں بظاہر مضحکہ خیز لیکن

بیاطن المناک طریقہ سے باہم مل کر ایک غیر متوقع اور پریشان کن تاثر اور
کا تجربہ پیدا کرتی ہیں۔ علوی کی بہت سی نظموں میں غنائیت کے شفاف پانی کے
نیچے IRONY کا تہہ آب دھارا بہتا ہوا ملے گا۔ میں صرف غزلوں سے چند اشعار
پیش کرتا ہوں:

رہے نام دائم خداوند کا
ہمارا تھا کیا ہم تو مروجہ تھے

ہوئی رات میں اپنے اندر گرا
مری آنکھ سے پھر سمندر گرا

میل پڑے ہیں کٹے پھٹے جذبے
حسرتیں ساتھ ساتھ ہوئی ہیں

یہ کہاں دوستوں میں آ بیٹھے
ہم تو مرنے کو گھر سے نکلے تھے

گھر والے سب جھوٹے ہیں
سچا گھر میں طوطا ہے

ان کو گناہ کرتے ہوئے میں نے جا لیا
پھر ان کے ساتھ میں بھی گنہگار ہو گیا

کیوں دشمنوں میں لا کے کھڑا کر دیا ہے
کیا کہہ کے اب خطاب کروں سامعین کے

اس ضمن میں علوی کی وہ نظمیں اور غزلیں بہت اہم ہیں جو فسادات کے پس منظر میں لکھی
گئی ہیں۔ فسادات علوی کے لیے ایک ایسا تجربہ تھے جس کی ہولناکی کو وہ مقدر کی بستم ظریفی

IRONY OF FATE کے تمام PARADOXES کو سمیٹ کر ہی بیان کر سکتا تھا۔

وہ تشدد کی بہیمانہ قوتوں پر طنز، اور انسان دوستی کی جذباتیت سے بھی دامن بچاتا ہے اور نفرت، محبت، انتقام، درد مندی اور بے بسی کے جذبات سے بھی کہ فسادات کا پیدا کردہ سچویشن اتنا تو ABSURD تھا کہ انسان اپنے بنیادی جذبات تک کا استغما نہیں کر سکتا تھا۔ علوی خود کو ایک ایسی صورتِ حال کے مرکز میں پاتا ہے جس میں ماورائی سہاروں سے کٹا ہوا "اجنبی" انسانی سہاروں سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ ایک طرف قدرت کی اندھی طاقتوں نے اسے ایک ایسی دنیا میں پھینکا جس میں وہ خود کو "اجنبی" محسوس کرتا تھا، دوسری طرف تاریخ کی اندھی قوتوں نے اسے وطن ہی میں جلا وطن کر دیا۔ وہ آدمی جو ابدیت میں اپنی جڑیں پیدا نہ کر سکا ہو اور جس کی جڑیں تاریخ میں بھی اکھڑ جائیں وہ ابدیت کے تناظر اور تاریخ کے بیچ رہ کر کیسے شعر کہتا ہے، یہ جاننے کے لیے وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلع ہیں:

اوروں کے گھر جلا کے قیامت نہ کر سکا
گھر جل گیا مگر میں شکایت نہ کر سکا

اور

ابھی رویا ابھی ہنسنے لگا ہوں
تو کیا سچ پچ میں پاگل ہو گیا ہوں

جسے زمیں سے آسمان تک یہ منظر نظر آتا ہو کہ

خونی آنکھ ستاروں کی

چمک دمک تلواروں کی

اس کے یہاں شکستِ دل کے دل نواز نغمہ کی بجائے ٹوٹاؤ کے شور کی صدا کا ہوتا

فطری ہے:

بکھر دے مجھے چاروں طرف فلاؤں میں

کچھ اس طرح سے الگ کر کہ جڑ نہ پاؤں میں

نقادوں نے علوی کے یہاں فکر کی کمی کی شکایت کی ہے۔ جس قسم کی فکر کی انہیں تلاش

ہے وہ علوی کے یہاں نہیں۔ اس کے یہاں ”خیالات“ نہ سطح شاعری پر تیرتے ہیں نہ تجربہ اور اظہار کے درمیانی فاصلہ پر چہل قدمی کرتے ہیں۔ علوی کے یہاں تخیل فکر کی نفی نہیں کرتا بلکہ اسے جذب کر کے اپنا کام آگے بڑھاتا ہے، کیونکہ جو کام اسے کرنا ہے وہ فکر سے ممکن نہیں، اور اگر تخیل پر فکر کا غلبہ ہو گیا تو شاید تخیل یہ کام سرے سے کر ہی نہ سکے۔ شعری تجربہ علوی کی ذات کی گہرائی سے خود اپنا ایک فارم لے کر پیدا ہوتا ہے، اور علوی اس فارم پر اپنی طرف سے کسی تصور، کسی خیال، کسی فلسفیانہ تعریف و تفسیر کا فارم عائد کرنے سے احتراز کرتا ہے کیونکہ وہ شعری تجربہ کو، جو اس کے یہاں حسی اور تخیلی ہوتا ہے، ان تمام آلائشوں سے پاک رکھنا چاہتا ہے جو شاعری میں فکر کو تخیل سے الگ کرنے کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ اس کی ایک ہی کوشش ہے کہ تجربہ اور اظہار کے بیچ کا فاصلہ کم سے کم ہوتا رہے، — اتنا کم کہ دونوں کے درمیان فکر کی مکڑی جالاتک بننے نہ پائے کیونکہ وہ جانتا ہے کہ یہ جالا چاہے جتنا مہین ہو تجربہ سے غیر متعلق ہو گا۔ اسی لیے علوی کے یہاں فکر، خیال اور احساس ایک وحدانی تجربہ میں تحلیل ہو جاتے ہیں جو اچھی شاعری کی صفت ہے۔ وہ تخیل جو احساس اور خیال کو بگھلاتا ہے، اور اس سیال مادہ کو شعری پیکر کے آگینہ میں ڈھالتا ہے، فی الحقیقت ایک نئی چیز تخلیق کرتا ہے جو اس ”لفظی“ صورت میں اس سے قبل اس دنیا میں نہیں تھی۔ اسی لیے وائس اسٹیونز نے کہا ہے کہ ”جب بھی شاعر دنیا کی طرف دیکھتا ہے دنیا ایک نئی معنویت پاتی ہے۔“ ہرسل تجربہ کو BRACKETING PRECEPTION کہتا ہے یعنی نظر کی قوسین میں تجربہ کو اس طرح قید کرنا کہ تمام غیر ضروری اور غیر متعلقہ چیزیں اور نہیں چھلتی چلی جائیں اور اس کا اصلی جوہر عیاں ہو جائے۔ علوی کی نظر مستی میں آکر شے یا واردات پر پکھرتی نہیں بلکہ اسے اس طرح دیکھتی ہے کہ دیکھنے کے عمل کے دوران ہی واردات یا شے ایک نیا روپ، نیا سنگھار اور نئی معنویت پیدا کرتی چلی جاتی ہے۔

دن بھر بچوں نے مل جل کر پتھر پھینکے پھل توڑے
سانجھ ہوئی تو بچھی مل کر رونے لگے درختوں میں

سُکی ہوئی ہواؤں میں خوشبو کی آغچ ہے
پتوں میں کوئی پھول دہکتا نہ ہو کہیں

سونے رستے پہ سرِ شام کوئی
گھر کی یادوں میں گھرا بیٹھا ہے

ایک بہت ہی بوجھل شام کے آتے ہی
سونے دل کو یادوں کا کہرام ملا

نظموں میں "انتظار"، "آوازیں"، "پگڈنڈی"، "گھوڑے پر اک لاش"، "ایسا ہو" "لوٹے ہوئے"، علوی کے اس طریقہ کار کی جو منظر کو مشاہدے کی قوسین میں بند کر کے معنی آفرین بناتا ہے، کامیاب مثالیں ہیں۔ خیال آرائی سے مرعوب اور آہنگ سے مسحور کینے کے عام پسند لیکن پُر فریب شاعرانہ رویوں سے وہ دور رہتا ہے کیونکہ اس نے دیکھا ہے کہ دوئم درجہ کے شاعران Devices کے ذریعہ ٹھوس تجربات اور ٹھوس پیکروں کے فقدان کو کیسے چھپانے کی کوشش کرتے ہیں۔ علوی کا معاملہ جو کھا ہے۔ اگر ایج ہے تو شاعری ہے، اگر ایج نہیں ہے تو شاعری نہیں ہے۔ ہاتھ کنگن کو آدھی کیا۔ یہاں فریب نظر کا کوئی امکان ہی نہیں، کیونکہ نظر کو افکار اور آوازوں میں الجھانے اور پریشان کرنے کی کوشش ہی نہیں۔ علوی کے یہاں حسیت اور شاعری کا نظم سے الگ کوئی وجود نہیں، اس لیے ان پر فریب باتیں کر کے، انسان سے محبت اور بیان سے الفت کی دہائیاں دے کر VAGUE اور NICELY شاعری کو اچھی شاعری ثابت کرنے کے امکانات بھی نہیں۔ علوی کے یہاں قاری کا نظم سے براہ راست سامنا ہے۔ نظم اچھی ہے تو مکمل قبولیت ہے، خراب ہے تو مکمل استرداد۔ بیچ میں نہ خطابت کے ڈھول تانے ہیں نہ آہنگ کا ہینڈ باجا، جن کے بغیر شاعری کے شارب عام سے نہ لہجے تجربہ کا جنازہ گزرتا ہے

نہ لنگڑے خیال کی بارات۔ اس فیصلہ کن مرحلہ پر علوی طے کرتا ہے اس کا شاعر بننا اتنا اہم نہیں جتنا شعر کا شعر بننا ضروری ہے۔ اسی لیے وہ شاعری سے اپنے لیے کوئی چیز نہیں مانگتا۔ نہ شہرت، نہ سماجی منزلت، نہ شاعرانہ شخصیت کی جلوہ فروشی۔ نظم شخصیت سے الگ ایک زندہ آرگنزم کے طور پر اپنی اندرونی جدتیاں اور بیرونی ساخت کی صلاحیت پر اپنی قدر منواتی ہے۔ والیری کی بات یاد کیجیے کہ ہر نظم میں شاعر کے ”نظام افکار“ یا ایک مخصوص اور متعین حسیت کا عکس دیکھنا بھی شاعری کی طرف غلط جمالیاتی رویہ ہے۔ ایک آئیڈیل نظم اس قدر تو آٹونومس ہوتی ہے کہ شاعر، شاعر کے جذبات اور اس کی ذہنی کیفیات تک کے ساتھ خود آگاہ لین دین کا حسابی معاملہ نہیں رکھتی۔ وہ اپنی ذات سے موجود ہوتی ہے۔ — آزاد، خود کفیل اور منفرد، — ”کسی انجان سیارے سے گرا ہوا خلائی سنگ ریزہ — وہ خاموش پتھر جو کسی پُر اسرار آسمانی حادثہ سے ٹوٹ کر ہماری دنیا میں آن گرا ہے۔“

علوی کی کامیاب نظمیں یہی تاثر چھوڑتی ہیں۔ خاموش پتھر کی مانند وہ کچھ بھی ”بولے“ بغیر ان تمام ہیجانوں کو اپنی ذات میں جذب کیے ہوتی ہیں جن سے شاعر کا تخیل ایک جوالا سکھ کی مانند کھولتا رہتا ہے۔

علوی کا شاعرانہ تخیل شیلی، میٹرلنگ اور ملارے کی طرح، حسن مطلق، صداقت مطلق، جوہر اصل، یا حسن غیر مجسم کو دیکھنے اور محسوس کرنے اور عالم خیال کے ان لطیف تجربات کو تحریر و پرئیاں جیسے نازک اور مہین اسلوب میں بیان کرنے کی طاقت نہیں رکھتا۔ بادلیر اور ایلٹ طاقت رکھتے ہیں لیکن وہ اس اسلوب کو اپناتے نہیں، البتہ فکر و احساس کے نازک اور لطیف سایوں کو بے نقاب کرنے کے لیے وہ حسب موقع اس کا استعمال کرتے ہیں، ورنہ ان کا بنیادی طریقہ کار بھی علامتی ہے، اور زبان اپنی ٹھوس سطح چھوڑنے نہیں پاتی۔ خود ایٹس نے جب دیکھا کہ

پتلی بنتی جا رہی ہے، تو اس نے اسے ٹھوس، نکیلا اور گاڑھا بنانے کے لیے زبان کا رشتہ گرد و پیش کی اشیا سے از سر نو استوار کیا اور اپنا کام پھر وہیں سے شروع کیا جہاں سے عام

کمزوری انسانیت کا رو بار جہاں کے کام کا آغاز کرتی ہے۔ ایٹس نے کہا کہ شاعری کے سامنے دو راستے ہیں۔ ایک اوپر کا، دوسرا نیچے کا۔ ایک اوپر اڑتے اور آنکھوں سے اوجھل ہو جانے والے پرندے کا راستہ، — دوسرا چھکڑوں سے بھرے بازار کا۔ ایٹس کا بعد کا کلام اسی لیے وقیع ہے کہ اس کا اسلوب ٹھوس اور سنگین ہے۔ علوی نے شروع ہی سے دوسرا راستہ پسند کیا۔ وہ عالم خیال کا نہیں بلکہ زمینی، انسانی، اور فطرتی دنیا کا شاعر ہے۔ یہ اس کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی، یا یوں کہیے کہ اس کے وصف کا عیب ہے۔ طاقت اس معنی میں کہ ان عناصر نے اس کی شاعری کو ڈھیلی اور موہوم بننے نہیں دیا۔ کمزوری اس معنی میں کہ زبان کے پنہاں خزانوں کو زیادہ حوصلہ مند نہ اور خلاقانہ طریقہ سے نہ کھنگالنے کا خطرہ یہ ہے کہ تجربات کا دائرہ سمٹ جاتا ہے، کیونکہ زبان جتنی زیادہ حساس اور پُر ثروت ہوگی تجربہ کے لطیف پہلوؤں، پیچیدگیوں اور گہرائیوں کا احاطہ کر سکے گی کیونکہ زبان تجربہ کے اظہار ہی کا تہیں عرفان کا بھی ذریعہ ہے اور زبان جتنی زیادہ ثروت مند ہوگی تجربہ کے فنائی، ڈرامائی اور طنزیہ پہلوؤں کے تفحص کے امکانات اتنے ہی زیادہ ہوں گے، گو اس سے یہ بھی لازم نہیں آتا کہ وہ شاعر جس کے یہاں زبان پر قدرت ہے، ان کے تجربات واقعی گہرے اور پیچیدہ بھی ہیں۔ زبان کی زریں نقاب سے فرسودگی اور سطحیت کی پردہ پوشی کا کام ہمارا عام شاعرانہ چلن ہے۔ مطلب یہاں روایتی شاعرانہ ڈکشن سے نہیں بلکہ اس ڈکشن کی بھرپور نشوونما سے ہے جو انحراف کے بعد شاعر اپنے لیے ایجاد کرتا ہے۔

ایک نظر سے دیکھیے تو جدید شعری اسلوب ہر اعتبار سے مخالف رزمیہ اسلوب ہے، کیونکہ جدید شاعر کے لیے کائنات کے ہم آہنگ ہونے اور نظام قدرت میں ہر شے کے اپنے درست مقام اور صحیح ٹھکانہ پر ہونے کا یقین پیدا کرنے والی رزمیہ تفسیر ممکن نہیں رہی۔ جدید دور ان تمام اخلاقی اور روحانی تصورات کی ہیبت ناک شکست و ریخت کا دور ہے جن پر قدیم دنیا کی تعمیر ہوئی تھی۔ جدید شاعر خود کو تصورات کے گرتے ہوئے ستونوں، ٹوٹتی ہوئی محرابوں اور بیٹھتی ہوئی فصیلوں کے مرکز میں پاتا ہے۔ کائنات اپنا تاریخی ربط کھو چکی ہے اور انسان

ایک ایسے دور میں داخل ہو رہا ہے جسے شاید اس کی تاریخ کی روشنی میں سمجھا تک نہیں جاسکے۔ چنانچہ شاعری میں اب وہ اسلوب ممکن نہیں رہا ہے جو منظم، منطقی اور مفسرِ انداز سے کسی خارجی عمل کا بیان یا فکری نظام کی وضاحت کرتا تھا۔ جدید شاعر کا سب سے بڑا مسئلہ بقول ایلیٹ کے اس انتشار کو جس سے جدید دور عبارت ہے، شاعری کے لیے موزوں بنانے کا مسئلہ تھا اس انتشار کی عقلی اور مربوط تفسیر اگر ضروری ہوتی تب بھی ممکن نہیں رہی تھی۔ پھر ایک ایسی دنیا میں جس میں ہایارکیوں اور طبقات کے ٹوٹ جانے، کمیونٹی کے انسانی جھگڑوں میں بدل جانے اور تمام زندگی کے سٹریم لائن ہو جانے کے بعد، ہر ایک کی زندگی سب کی زندگی بن گئی تھی، شاعری کے لیے آراستہ و پیراستہ زبان، اور جلیل و جمیل اسلوب کی بجائے اس حقیقت پسند اسلوب کی زیادہ ضرورت تھی جو نثر و نظم کے فاصلوں کو کم کر کے، جدید دور کے خلفشار، غلاطت، بد صورتی، تیز رفتاری اور تشدد سب کا احاطہ کر سکے۔ شاعری کا رزمیہ، بیانیہ، تلقینی اور تفسیری اسالیب کی بجائے اسطوری، علامتی، ڈرامائی اور غنائی اسالیب کی طرف مائل ہونا فطری تھا۔ جدید نظمیں الفاظ کے ٹھاٹھیں مار تے سمندر کی مانند شکرہ اور ہجائی نہیں، بلکہ اس جھاگ کی مانند ہلکی پھلکی ہیں جو طوفانی موجیں ساحل سمندر پر چھوڑ جاتی ہیں۔ تجربات کے ننھے ننھے جزیرے، مشاہدات کی جھلکیاں، وارداتوں کی رنگ بدلتی تصویریں۔ پوری کائنات ایک سیل ہے، ایک بہاؤ، ایک حرکت مسلسل، فیנוمینا تجربہ کی وہ چنگاری ہے جو ذات اور غیر ذات کے تصادم سے پھوٹتی ہے۔ شاعر تاویل و تفسیر کے جھیلوں میں پڑنے کی بجائے، چنگاری کو شعری پیکر میں بدل کر اسے وہ حسن، معنویت اور پائنداری عطا کرتا ہے، جو سیلِ وقت، خاموش فطرت اور حادثاتی دنیا پر آرٹ کی فتح ہے۔

علوی کے احساس کی جھیل پر نظر کیجیے۔ اس کی دُھند میں جلی ہوئی بستیوں کا دھواں اور لاشوں کی چرائند ہے۔ کنارے پر وہ جھاڑیاں ہیں جو لٹے قبیلوں پر بین کرتی عورتوں کی مانند نناک و سوگوار ہیں۔ بے کیفی کا سبز ہوسٹل آپ کی کافی بن گیا ہے جس کے نیچے لامعنویت کے سرد سانپ کی سرسراہٹ ہے۔ اور پھر نشاطِ زیست کا وہ سرخ کنول ہے جو کافی کی سطح

چیر کر لہلاتا ہے اور جس پر ننھی منی مسرتوں کی شوخ تتلیاں اپنے رنگ بکھیرتی ہیں اور
 خواہش کا بھنورا جھومتا ہے۔ علوی کے یہاں کسی احساس کا انکار نہیں، کسی ایک جذبہ کی
 قیمت پر دوسرے کا اثبات نہیں۔ چونکہ مختلف احساسات کے رنگ اس کے یہاں گھلتے
 ملتے رہتے ہیں اس لیے اس کی گھریلو واقعات کی شاعری میں نہ جذباتیت ہے نہ نسیانیت
 اور نہ ہی وجودی کرب کی شاعری میں مابعد الطبیعیاتی بغاوت کی بانٹرونک اور بادلیمرین
 ہولناکی کی پرچھائیاں۔ عافیت کوشی اور آوارگی کی کش مکش اس دل وحشی کا مقدر ہے جسے
 غالب نے آفت کا ٹکڑا کہہ کر اس کی جوہری صفت کو مستعار اخلاقی رویوں کے لیے شعلہ سامان
 بنایا ہے۔ ایک معنی میں یہ ابتدائی انسان اور متحد انسان کی کشمکش ہے جو فنکارانہ شخصیت میں شدید تر
 بنی ہے کہ تخلیقی تخیل رسمہ اخلاقی رویوں سے ماوراء انسان کے عنصری جذبات کی تلاطم خیزیوں اور اندھی
 جبلتوں کا کھیل دیکھنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ ایک بے نام اضطراب، ایک موموم خلش، ایک بے سبب
 بے چینی جو بظاہر جدید آدمی کا نیوروسس، لیکن فی الحقیقت اس کا وجودی کرب ہے آوارگی میں پناہ
 ڈھونڈتا ہے کہ آوارگی ایک مسلسل حرکت ہے، جس کی کوئی سمت نہیں۔

جن کی راہیں بھی نہیں، اور کوئی منزل بھی نہیں

ان بگولوں سے مری ہم سفری رہتی ہے

علوی توازن اور مفاہمت کی عیاری کی بجائے تناؤ کو قبول کرتا ہے، اور کسی ایک

کے حق میں فیصلہ کرنے کی بجائے دونوں کے انسانی تقاضوں سے آنکھیں چار
 کرتا ہے :

کبھی تو ایسا بھی ہو راہ بھول جاؤں میں
 نکل کے گھر سے نہ پھر اپنے گھر میں آؤں میں

مرا مکان اگر بیچ میں نہ آئے تو
 ان اونچے اونچے مکانوں کو پھاند جاؤں میں

یہ تو اس کے احساس کی تصویر ہے، لیکن گھر کا حق یہ تصویر منواتی ہے:

مجھے معلوم ہے اس شہر میں تو
کئی دن سے پریشاں پھر رہا ہے
یہاں ہر ہر قدم پر ٹھوکریں ہیں
مگر رُک جا کہاں جانے لگا ہے
کوئی اس شہر کے اک گھر میں اب بھی
ترے بچے کو چھاتی سے لگائے
اسی امید میں روتی ہے ظالم
تجھے دیکھے تو اٹھ کر مسکرائے

آوارہ گرد کی انسانیت اس تحفہ میں ہے جو اس کی آوارہ گردی کا جواز ہے اور آوارگی
کو فرار سے الگ کرتی ہے:

کچھ تو سو فغاتِ دوں گھر والوں کو
رات آنکھوں میں سجائے جاؤں

جدید شاعری تناؤ کا بیان ہے، حل نہیں، اور تناؤ جمالیاتی اظہار میں تحلیل ہوتا ہے،
اخلاقی فیصلہ میں نہیں۔ اسی لیے علوی وجودی کرب سے نجات کے لیے نہ موکش کا راستہ
اختیار کرتا ہے نہ خودکشی کا۔ دونوں تناؤ کا حل نہیں، خاتمہ ہیں۔ خدا کے نہ ہونے سے
موت، زندگی کی شرر جنگی، اور فنا کے محض کے مسائل خوفناک درندوں کی طرح علوی
کو گھیر لیتے ہیں۔ موت زندگی کے ادھورے پن کا احساس پیدا کرتی ہے، اور فنا اسے
بے معنی بنا دیتی ہے۔ وقت بے کیف لمحوں کا تواثر اور سیلِ وقت میں زندگی رقص شراب

جاتی ہے۔ علوی کے یہاں خدا کا وجود اس کے نہ ہونے کے غم میں موجود ہے۔ وہ خدا کا فریب کھانے کو بھی تیار ہے لیکن روایتی مذاہب میں عقیدہ ٹوٹنے کے بعد اب تو وہ ریگ زار بھی ختم ہو چکے جہاں سراب کے امکانات تھے۔ فلسفہ کے دلاسے خشک ریت ہیں جن سے روحانی پیاس نہیں بجھتی۔ یاس کو روایت سے قبول کرنے کا اس میں حوصلہ نہیں اور روحانی تلاش پر روانہ ہونے کی تیاری نہیں۔ وہ عقیدت مندی جو واماندگی کی آخری پناہ گاہ ہے، اس مجموعہ کلام کے انتساب سے ظاہر ہے۔ خدا وقت موت، توانر کی بے کیفی، لمحہ نشاط کی گریز پائی کا رومانی غم، لامعنویت اور بے مقصدیت کا احساس علوی کی شاعری میں چاروں طرف بکھرا پڑا ہے۔ سوائے اس کے کہ ایوان کار، موزون کی طرح اپنے ٹکٹ شکریہ کے ساتھ خدا کو واپس لوٹا دے اس کے پاس کوئی چارہ نہیں۔ لیکن جو چیز علوی کو خود کشی سے باز رکھتی ہے، وہ فکر نہیں احساس کی منطق ہے۔ وجود فنا کے تصور سے لرزتا ہے، اور مادی دنیا کی حیاتیاتی قوتیں اسے آخری چلانگ لگانے سے روکتی ہیں :

سمندر سامنے پھیلا ہوا ہے
چمکتی ریت قدموں میں کچی ہے
پرندے تیرتے ہیں آسماں پر
افق میں ایک کشتی ڈوبتی ہے
کنارہ چھوڑ کر جاتی ہیں موجیں
نہا کر دھوپ اجلی ہو گئی ہے
گھٹا جاتا ہے دم مرنے سے پہلے
ہوا میں مچھلیوں کی بولسی ہے
جلو اب آج کا دن اور جی لیں
کہ مرنے کو ابھی کل بھی پڑی ہے

یہاں ایروزی کی طاقت تھاناٹوز کی جلت پر حاوی ہے اور اس کا اظہار سمندر، چمکتی ریت، پرندے، دھوپ، اور مچھلی کے حیات بخش پیکروں سے ہوا ہے۔ یہ احساس کی منطق ہے جو فکر کے دلاسوں سے زیادہ طاقتور ہے۔ خالی مکان کی دو نظمیں ”علاجِ غم“ اور ”دودن“ میں تو علوی آدمی کو فطرت کے تناظر میں رکھ کر خواہش موت اور افسردہ طبعی دونوں پر حملہ کرتا ہے۔ وہ ہارٹ ہیڈ نے کہا ہے کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ فطرت کہاں ختم ہوتی ہے اور آدمی کہاں شروع ہوتا ہے۔ علوی کی شاعری میں بھی انسانی، حیوانی اور فطرتی دنیا کا رشتہ گوشت اور ناخن کا رشتہ ہے۔ یہ رشتہ جب بھی ٹوٹتا ہے علوی غم زدہ ہو جاتا ہے، جس کا بہت ہی سادہ لیکن نہایت ہی خوب صورت اور شدید اظہار اس کی نظم ”اب جہاں بھی جاتے ہیں“ میں ہوا ہے۔ ”خالی مکان“ کی ایک نظم ”جدائی کا غم“ میں تو انسانی ارتقار کو پیڑوں پر سے میدانوں میں ایک جست کی صورت میں اس طرح دیکھا گیا ہے کہ طنز کی بجائے غناک خوش طبعی نے لے لی ہے جو ارتقار کو تکوینی تناظر میں دیکھنے کا نتیجہ ہے۔ آدمی فطرت میں جیتا ہے، لیکن فطرت سے الگ بھی ہے۔ اس نے انسانی بستیاں بنائی ہیں لیکن ان پر وہ قانع نہیں کہ اس کی ابھپسا محدود سے ماورالامحدود میں ابدی سہارے ڈھونڈتی ہے۔ یہاں پاسکل کا ایک قول مجھے انگریزی میں ہی نقل کرنے دیجیے:

FOR INFACT WHAT IS MAN IN NATURE ? A NOTHING IN COMPARISON WITH THE IN FINITE, AN ALL IS COMPARISON WITH THE NOTHING, A MEAN BETWEEN NOTHING AND EVERYTHING.

محدود اور لامحدود کے درمیان، خودکشی اور آخری نجات کے درمیان بطور شاعر جینے کا مطلب ہے، اس تناؤ کو قبول کرنا جو شاعر ہونے کے ناطے اس کا مقدر ہے۔ یہ تو وحشی اور سنیاسی ہوتے ہیں جو گپھائیں آباد کرتے ہیں، اور دونوں کو شاعری کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ تو شاعر ہی ہوتا ہے جو انسانی بستیاں آباد کرتا ہے۔ سائنس دان ویل نے کہا ہے کہ اس میلیو کو تباہ کرنا جس میں آدمی جیتا ہے سب سے بڑا جرم ہے۔ آدمی فاندان، ملک، قوم اور تہذیب

میں جیتا ہے۔ انسان کے بغیر ایک سنت یا دلی جی سکتا ہے آدمی نہیں۔ اب بکسلے کی اس بات کو یاد
 رکھیں۔ فوٹو آرمی کے نصیب میں نہیں کیونکہ فوٹو یا تو حیوانی سطح پر ممکن ہے یا روحانی سطح پر شاید
 بہت زیادہ۔ زندگی میں فوٹو اتنا ذکر نہیں ہوتا جتنا غم کا ہوتا ہے۔ لیکن شاعری نشاط کا ذکر
 کرتی ہے۔ فوٹو فوٹو سے مختلف چیز ہے کہ فوٹو ایک ذہنی حالت ہے جب کہ نشاط حواس کا انسلاری
 غم ہے۔ لیکن آدمی جو نہ ہی کے ناتے انسان چند ایسی مسرتوں کا بھی وارث ہے جن سے
 حیوان اور سنت محروم ہیں۔ یہ اس آدمی کی مسرتیں ہیں جو گناہ میں جیتا اور نجات کا متلاشی ہے۔
 جو لمحہ نشاط فوٹو ہوتا ہے۔ لیکن انسان کے پاس اندازہ نہ ہونے پر غم زدہ بھی ہے۔ علوی کی شاعری میں فکر و احساس کی اس
 پورے تبدیلیات کا تصور اور تندر ہے۔ علوی نے زندگی کا سارا انداز برپا ہے۔ وہ نیل کنٹھ ہے۔ لیکن وجود کی آنری چٹان
 سے غماز کے جوتوں کا نظارہ کرنے کے بعد نیل کنٹھ پھر ایک بچہ کی طرح دنیا میں آنکھیں کھولتا ہے اور دنیا
 کی ہر چیز کا پہلا رویہ تمام زندگیوں سے پیار کا جذبہ ہوتا ہے۔ علوی یہاں محض طفلانہ معصومیت
 کا نہیں بلکہ ریڈیکل انوسنس RADICAL INNOCENCE کا شاعر بنتا ہے، جو نیل کنٹھ
 کا بچہ کے روپ میں نیا اوتار ہے۔ پھر تو ہر چیز لیلا ہی لیلا ہے۔ گھر، آنگن، بازار، جنگل، صحرا اور
 سمندر، چاند، سورج اور ستارے، پھول درخت اور پرندے، گزرتے رات دن اور بدلتے موسم
 سب رنگ اور نور کی پھوار میں ہنا کر جاگ اٹھتے ہیں۔ اب تو منے کے خواب سے لے کر بوڑھے کے
 بارہ جیات تک ہر چیز شاعر کی کند تخیل کی زد میں ہے۔ انسان کھلونوں میں اور کھلونے جانداروں
 میں بدل جاتے ہیں۔ پوری کائنات ایک نرسری بن جاتی ہے جس میں نیل کنٹھ ایک بچہ کی طرح
 کھیلتا ہے۔ چیزوں کو نام دے کر انہیں تخلیق کرتا ہے اور ان کے برہنہ حسن کو برہنہ آنکھ سے
 دیکھتا ہے۔ شاعری LOGOS بنتی ہے۔